

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**A FLUIDEZ DE *YUXIN*:  
UMA POÉTICA DA ALMA SELVAGEM**

GABRIELA CRISTINA CARVALHO  
ORIENTADORA PROF<sup>a</sup> DRA. ROSANA CÁSSIA KAMITA  
Dissertação de Mestrado

Florianópolis

2013



GABRIELA CRISTINA CARVALHO

**A FLUIDEZ DE YUXIN:  
UMA POÉTICA DA ALMA SELVAGEM**

Dissertação, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Rosana Cássia Kamita, apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, área de concentração em Literaturas, linha de pesquisa *Subjetividade, História e Memória*, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Florianópolis

2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Carvalho, Gabriela Cristina

A fluidez de Yuxin: : uma poética da alma selvagem /  
Gabriela Cristina Carvalho ; orientadora, Rosana Cássia  
Kamita - Florianópolis, SC, 2013.  
139 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Literatura Brasileira. 3.  
representação do indígena. 4. poética. 5. alteridade. I.  
Kamita, Rosana Cássia. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.  
Título.

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**



Para Francisco e Zanita

– *ibu e ewa* –

pai e mãe.

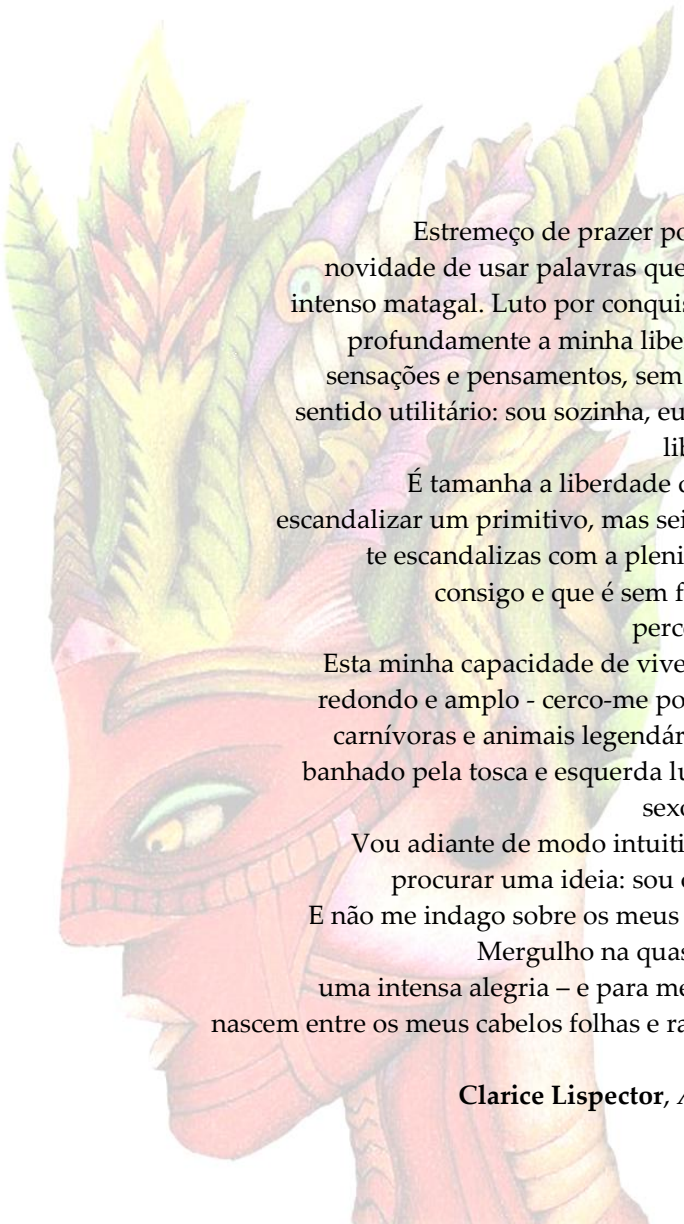




## AGRADECIMENTOS

Por vezes, a escrita é um exercício solitário, que exige certa clausura e afastamento. Mas, por outro lado, a conclusão dessa trajetória só é possível porque não estamos sós. E agora, chegado o momento de olhar para o caminho percorrido, vejo que há muito a agradecer. Agradeço, antes de tudo, à sabedoria infinita presente no Universo, à origem da vida que nos impulsiona a estar em movimento, querer ir adiante e descobrir novos caminhos. Envolvida por esse desejo de alargar fronteiras, quis mergulhar no desconhecido e por isso agradeço aos meus amados pais, Francisco e Zanita, que, com amor incondicional, sempre me apoiaram e não mediram esforços para que eu pudesse vivenciar meus anseios por novas experiências e conhecimentos. Da mesma forma, agradeço ao meu querido companheiro dessa caminhada da vida, Tiago, que soube compreender e respeitar minhas escolhas de estudar e morar em outra cidade. Obrigada pelo carinho, pelo amor, pelo incentivo e pela presença em minha vida. Aos amigos, de antes, de agora e de sempre. Obrigada por serem presentes e compreenderem meus momentos de ausência. Por todo apoio, incentivo, abraços e sorrisos, por me ensinarem com a vida os aprendizados mais valiosos, agradeço. Das conversas de boteco ao que é a vida dia após dia, são muitas as lembranças de gratidão que guardarei sempre comigo com um carinho muito sincero. Agradeço, especialmente, às queridas Zulma e Branda, pela amizade, pelo cuidado e pelo aconchego de um lar nos primeiros momentos em Florianópolis. À minha orientadora, Rosana Kamita, agradeço, especialmente, pela leitura atenta, pela paciência, confiança e liberdade com me deixou desenvolver o percurso do mestrado, mostrando que o amadurecimento de ideias é fruto de persistência e determinação. Aos demais professores que cruzaram meus caminhos acadêmicos, principalmente, Jair Fonseca [UFSC], Tânia Ramos [UFSC], Pedro de Souza [UFSC], Cláudio Cruz [UFSC] e Sérgio Medeiros [UFSC], agradeço pelas indicações de leitura, discussões e apontamentos. À professora Taiza [Univille] agradeço, com carinho, pelo encorajamento dos primeiros passos e por me mostrar sua percepção literária inspiradora. Ao CNPq e ao curso de Pós-graduação em Literatura da UFSC, agradeço por criarem condições financeiras e institucionais para que essa pesquisa fosse desenvolvida.





Estremeço de prazer por entre a  
novidade de usar palavras que formam  
intenso matagal. Luto por conquistar mais  
profundamente a minha liberdade de  
sensações e pensamentos, sem nenhum  
sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha  
liberdade.

É tamanha a liberdade que pode  
escandalizar um primitivo, mas sei que não  
te escandalizas com a plenitude que  
consigo e que é sem fronteiras  
perceptíveis.

Esta minha capacidade de viver o que é  
redondo e amplo - cerco-me por plantas  
carnívoras e animais legendários, tudo  
banhado pela tosca e esquerda luz de um  
sexo mítico.

Vou adiante de modo intuitivo e sem  
procurar uma ideia: sou orgânica.  
E não me indago sobre os meus motivos.

Mergulho na quase dor de  
uma intensa alegria – e para me enfeitar  
nascem entre os meus cabelos folhas e ramagens.

**Clarice Lispector, *Água viva***



## RESUMO

Ao estudar o percurso da representação do índio na literatura brasileira, percebemos que nossa tradição literária, ao abordar essa temática, sofreu influência de uma cultura estrangeira, construindo assim uma imagem do índio em que seu elemento autóctone figurou como representação de padrões e valores morais específicos e estranhos para si. Diante desse cenário, o objetivo desta dissertação é partir do romance *Yuxin* (2009), de Ana Miranda, para o diálogo com outras obras literárias, tendo como enfoque a linguagem, e a maneira como a autora se utilizou dela para elaborar essa narrativa. Ana Miranda procurou (re)criar um texto performático da cultura indígena, que, em sua poética, contenha uma dicção pessoal e única, carregada de sons, pausas e gestos para dar voz a um povo e contar uma história que questiona pontos de vista de ordem social, política e estética, como também as noções que temos daquilo que é sagrado. A narrativa propõe uma fluidez que parte já de seu título, pois o sentido semântico de *yuxin* não é estático, pelo contrário, escapa sempre das tentativas de torná-lo concreto, uma vez que é substância fluida, que não se deixa aprisionar. Assim, também essa textualidade nos escapa se a considerarmos apenas em seus aspectos formais, pois é no nível da percepção, daquilo que é fugidio e fugaz, que *Yuxin* encontra seu sentido. Propomos, então, uma leitura sobre a poética de *Yuxin* que promova reflexões tecidas a partir de relações entre xamanismo, perspectivismo, musicalidade e pensamento primitivo, já que essas questões se encontram imersas na narrativa e configuram seus arranjos de enunciação. Partindo dessa discussão, percebemos que a questão básica subjacente ao romance pode ser compreendida como uma exclamação de alteridade. Ao enunciar essa voz outra, da figura autóctone e suas relações com o espaço, o texto de Ana Miranda, juntamente com outras narrativas literárias que compartilham da proposta de dar voz ao outro que outrora foi calado, coopera para que se promova um questionamento do lugar de marginalização que os povos ameríndios enfrentam e as fronteiras simbólicas que lhes são impostas como herança do processo de colonização, impulsionando um deslocamento que reconfigura o imaginário coletivo. O discurso literário tem, assim, a capacidade de recriar e reinventar tanto o mito, quanto a história e a memória.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira, representação do indígena, linguagem, poética, alteridade.

## ABSTRACT

By studying the trajectory of the representation of Indians in the Brazilian literature, we realized that our literary tradition, concerning to this theme, was influenced by a foreign culture, thereby building up an image of the Indian in his native element figured as representation of standards and specific moral values strange to himself. Given this scenario, the goal of this dissertation is to set forth from the Ana Miranda's novel *Yuxin* (2009) to the dialogue taken with other literary works, having the language as an approach, and the way the author used it to establish her narrative. Ana Miranda sought to (re)create a performative text of indigenous culture, which, in his poetics, contains a personal and unique diction, full of sounds, pauses and gestures to give voice to a people and tell a story that questions the views of social, political and aesthetic, as well as the notions we have of what is sacred. The narrative proposes a fluidity that comes from the title itself, because the semantic meaning of *yuxin* is not static, on the contrary, always escapes attempts to make it concrete, since it is fluid substance, which cannot be trapped. Thus, also this textuality eludes us if we consider only its formal aspects, whereas it is at the level of perception, that which is elusive and fleeting, that *Yuxin* finds its meaning. We propose a reading of *Yuxin*'s poetics that promotes reflections woven from relations between shamanism, perspectivism, musicality and primitive thought, as these issues are immersed in the narrative and configure their arrangements of enunciation. From this discussion, we realized that the basic issue underlying the novel can be understood as an exclamation of alterity. By stating this other voice, from the autochthonous figure and its relationship with space, the text of Ana Miranda, along with other literary narratives that shares the proposal to give voice to the other that was once silenced, cooperates to promote a questioning of the marginalization place that Amerindian peoples face and the symbolic boundaries imposed on them as a legacy of the colonization process, driving a shift that reconfigures the collective imaginary. The literary discourse thus has the ability to rebuild and reinvent both the myth as history and memory.

**Key-words:** Brazilian Literature, representing the indigenous, language, poetics, alterity.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Esboço estrutural da narrativa de *Yuxin* – Original de Ana Miranda 83

Figura 2. Original – Ana Miranda 84



## **SUMÁRIO**

### **INTRODUÇÃO, OU COM QUANTOS FIOS SE (DES)FAZ UM BORDADO 22**

#### **1 DAS MANEIRAS DE SE DIZER UMA ALMA SELVAGEM 29**

##### **1.1 UMA VOZ QUE TECE IMAGENS 31**

##### **1.2 ENTRE O DÍZIVEL & O VIVENCIÁVEL 39**

##### **1.3 OS ESTRANHAMENTOS DE UMA LÍNGUA 44**

#### **2 A POÉTICA DE *YUXIN* 63**

##### **2.1 MITOPOÉTICA AMERÍNDIA & A POÉTICA DA ALTERIDADE 64**

##### **2.2 DA ESTRUTURA AO FRAGMENTO, OU DO FRAGMENTO À ESTRUTURA? 69**

##### **2.3 DE PENÉLOPE A ULISSES: O PERCURSO DE TRANSGRESSÃO DE YARINA 85**

#### **3 A FLUIDEZ DA ALMA 97**

##### **3.1 UMA POÉTICA DA ALMA SELVAGEM 98**

###### **3.1.1 Xamanismo & o pensamento “primitivo” 102**

###### **3.1.2 Perspectivismo ameríndio 114**

###### **3.1.3 Ecos da floresta 118**

### **POR FIM... ENQUANTO HOUVER SOM, HAVERÁ RUÍDO 125**

### **REFERÊNCIAS 131**



Os que andastes pelo mundo, e entrastes em casas de prazer de príncipes, veríeis naqueles quadros e naquelas ruas dos jardins dois gêneros de estátuas muito diferentes, umas de mármore, outras de murta. A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificultosamente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidos, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário - e estas são as do Brasil -, que recebem tudo o que lhes ensinam, com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas: uma vez, que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não vêem; outra vez, que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não dêem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decape o que vicejam as mãos e os pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros da gentildade. E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos.





## INTRODUÇÃO, OU COM QUANTOS FIOS SE (DES)FAZ UM BORDADO

O ponto que primeiramente me chamou atenção, quando da leitura inicial do romance *Yuxin* (2009), de Ana Miranda, foi a maneira como a linguagem foi utilizada para articular esse texto enquanto narrativa. A sonoridade que emerge a cada página, o ritmo da voz da narradora, a maneira como o texto se (des)estrutura, foram tanto me seduzindo, quanto me causando estranhamento. O que ocorre é que essa mistura de sentimentos atuou de maneira provocadora e os questionamentos que me surgiram motivaram a investigação que resultou nessa pesquisa de mestrado.

A questão embrionária, da qual surgiu este trabalho, foi sempre relacionada à linguagem, o que mais tarde eu compreenderia como uma poética própria de *Yuxin*, inserida em um contexto maior, em que outros autores, de textos literários ou não, marcam presença por tratarem de dar voz ao outro, ao que foi marginalizado pela história e pela maneira como ela nos é contada. Surge aqui uma questão de alteridade, que, mais que assimilação do outro, se configura como conhecimento do outro e de seu modo de vida. Dessa maneira, percebi que em *Yuxin*, um modo de viver estava sendo contado de maneira que se propunha a alargar fronteiras a respeito do que conhecemos da cultura indígena e me percebi questionando quais atributos perpassariam essa linguagem para torná-la tão viva e pulsante, constituída de fragmentos, mas ao mesmo tempo dotada de uma fluidez que exige que adentremos no universo perceptivo para então apreendê-la.

Tendo em mente essas considerações, busco, nessa dissertação, fazer uma leitura de *Yuxin* partindo do pressuposto de que nessa narrativa a maneira de contar atribui sentido àquilo que é contado de forma que se permite uma reconfiguração do imaginário a respeito da identidade do povo ameríndio, deslocando-o do lugar do marginalizado para o lugar daquele que narra sua própria história.

Assim, no primeiro capítulo, [*Das maneiras de se dizer uma alma selvagem*], procuro considerar o lugar de enunciação de Ana Miranda e, a partir disso, discutir a linguagem construída em *Yuxin*, buscando desvelar as questões que são trazidas à tona sobre a



maneira de representar a cultura indígena na literatura brasileira e os sentidos que emergem dessa textualidade. Parto da compreensão de que essa maneira de representação do ameríndio, e de seu modo de vida, ressignifica as relações de convívio e de resistência ao que lhe é imposto pela cultura do homem branco. Para isso proponho uma aproximação de *Yuxin* com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, bem como com a tríade de José de Alencar, *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, e também com o conto de Guimarães Rosa, *Meu tio o Iauaretê*, na tentativa de estabelecer vínculos que aproximam e afastam essas textualidades por intermédio da linguagem e seu significado enquanto discurso.

Nessas aproximações, destaco que, antes mesmo de Mário de Andrade e Guimarães Rosa, no que diz respeito à questão de reproduzir uma fala híbrida, miscigenada, na qual ressoem onomatopeias e cadências musicais dos mais diversificados sons, a contribuição de José de Alencar, ao compor suas narrativas da tríade indianista, teve papel essencial, pois transformou o português brasileiro de sua época libertando-o do purismo vernacular. Apesar disso, ainda encontramos na representação do indígena proposta por José de Alencar a manutenção de uma construção discursiva que o revela como um ser aculturado. Ao contrário da discursividade presente na tríade alencariana, principalmente em *Meu tio o Iauaretê* e *Yuxin*, veremos que se promove um rompimento com esse discurso de aculturação para que a dicção dessas vozes silenciadas possam ser ouvidas e reveladas, em vez de serem ocultadas sob uma escrita que cala e molda o selvagem subtraindo dele as características que lhe são próprias.

Pensando nessas questões, parto para o segundo capítulo, [*A poética de Yuxin*], no qual proponho uma reflexão a cerca de como se configura a poética de *Yuxin*, considerando questões que tratam da mitopoética ameríndia. Para tratar essas questões, pesquisas e discussões acerca da teoria da tradução, por meio da etnopoética, buscam uma maneira adequada de apreender a literariedade dos textos ameríndios para que haja, equivalência semântica e formal. Porém, essa apreensão é ainda um desafio, pois aquilo que seria a literariedade, em nossa compreensão, pode ser, no contexto ameríndio, um acontecimento ritualístico ou cerimonial. Partindo do que compreendemos como mitopoética ameríndia, adentro na discussão do que poderíamos chamar de poética da alma selvagem,

ou uma poética da alteridade<sup>1</sup>, em que existe o cruzamento de olhares culturais proporcionando a fuga de relações com o etnocentrismo, ou seja, de avaliações preconceituosas da cultura e modo de viver alheio.

Continuando nesse mesmo capítulo, e vinculando ao que foi examinado anteriormente, apresento a discussão sobre o enredo e o percurso de transgressão da personagem narradora, Yarina. O enredo é fragmentado e não linear, a ele são misturadas paisagens oníricas, canções, onomatopeias e fluxos de consciência da narradora. Apesar da não linearidade, é possível detectar o fio condutor dessa trama e nele detectar o processo pelo qual a personagem Yarina, passa de “Penélope a Ulisses<sup>2</sup>”, quando deixa de estar apenas à espera de seu marido para aos poucos, por meio de suas memórias, desejos e ansiedades, agir como quem sai, errante, em busca do novo.

Yarina, ao colocar-se em movimento, transgride as regras de seu próprio povo quando mexe nas flechas de seu companheiro, e também quando se afasta da aldeia para os lados de lugares perigosos, onde vivem os *yuxins*, almas ou espíritos da floresta. É o ato de ir, de estar em movimento que a transforma, transformando o próprio processo narrativo em um processo fluído entre Yarina e *Yuxin*.

Quando procuramos compreender o sentido atribuído à própria palavra *yuxin*, que se torna personagem presentificado ou diluído na voz de Yarina, percebemos que outras questões se abrem frente a essa narrativa, como a ideia de *yuxindade*, que, segundo os estudos de Lagrou (2002; 2004; 2007), sintetiza a cosmovisão xamânica dos Kaxinawa, povo representado na narrativa. De acordo com essa visão, a compreensão de *yuxin* não está relacionada a algo sobrenatural, mas a uma energia que está presente em todas as manifestações de vida, seja na terra, na água ou no céu, estabelecendo um elo de parentesco universal, que se revela pelos *yuxins* que habitam os humanos, como também certas plantas e animais.

Diante de tal cenário, adentro no capítulo [*A fluidez da alma*], no qual são considerados pontos que configuram a poética de *Yuxin*. Para tanto, parto de questões imersas na narrativa,

---

<sup>1</sup> Como compreende Godet (2007; 2009; 2012)

<sup>2</sup> Personagens da epopeia de Homero, *Odisseia*.

compreendendo possibilidades de relação dessa poética com noções de xamanismo, perspectivismo, musicalidade e pensamento primitivo. São essas questões que sugerem a fluidez da narrativa e promovem a noção do “eu” indígena em integração com o mundo que o cerca, por isso a linguagem também se funde com os elementos de seu mundo, permitindo-se ser trespassada pelos ruídos e vozes.

Cabe, pois, compreender que o cerne dessa discussão, emplacada pela premissa da linguagem, de sua configuração enquanto poética, chega, por fim, a um pronunciamento de alteridade. Os espaços de ser “na” linguagem são reconfigurados por meio de deslocamentos, que são alcançados pela audição da voz de quem ainda não foi ouvido. Dessa maneira, a narrativa de *Yuxin* se mostra como um texto que, tecido com fios dessa voz outra, inscreve um bordado de ruídos e silêncios, em que ausências de espaço se fazem presentes, desfiando uma história de personagem que tiveram sua voz calada, mais do que ouvida.



## DAS MANEIRAS DE SE DIZER UMA ALMA SELVAGEM

*UANINU - LONGE {kene, bordado/ keu, cantar de  
passarinho/ meken, mão/ txuntxun, cambaxirra/ pena,  
manhã/ tuax, desabrochar de flor/ bene, esposo/ txada,  
flecha tridente/ uin, olhar/ nawai, cantar/ xaxu xubuya,  
barco a vapor/ txintun, curva do caminho/ hene, rio/  
keuin, cantar de pássaro/ mae, aldeia/ mai, terra/ hi,  
árvore/ ibu, pai/ ewa, mãe/ txikix, preguiçoso/ beti  
ikatsaua, sentada com a testa nos joelhos/ ninkaama,  
não ouvir/ mawa, arremedar/ beneuma, sem esposo/  
buni, casca cheirosa/ tanái, marcar/ sinatapa, dae, brabo,  
manso/ xaxu xubuya, regatão/ beisite, espelho/ babui,  
emorecer/ txai, longe/ bai, roçado/ huatian, floração/  
aki, beber/ pe, feliz/ Huxu, alvo, branco/ bai, caminho/  
isa, passarinho/ nuya, voar/ bimi, fruta/ bimi kayawan,  
fruteira de animais/ pesi, demorar/ tukui, mover/ mae,  
mudar/ manái, esperar/ mexukidi, amanhã/ hanu, agora/  
binya, caucheiro/ detenamei, guerrear/ ati, namorado/  
hantxa, falar/ miyui, contar história/ bimi txuyu, fruta  
macia/ hua, flor/ nukuna, nosso/ bena, novo/ paepa,  
perigoso/ dami wái, encantar/ txitxi, avô/ bekuin, cegar/  
xenipabó, os antigos}<sup>3\*</sup>*

<sup>3\*</sup>Vocábulos usados por Ana Miranda em Yuxin (2009), conforme tradução registrada por Capistrano de Abreu, para introduzir capítulos e subcapítulos de maneira a nomeá-los, (des)construindo a linearidade da narrativa, ou configurando a ideia de uma disposição de verbetes, que carregam uma significação e a acarretam ao texto. Transcrevi aqui, e nos capítulos seguintes, a ordem sequencial desses vocábulos, formando uma epígrafe inicial.



## 1.1

## UMA VOZ QUE TECE IMAGENS

*A vida da escrita não tem semelhante.  
É a vida dos acontecimentos que poderiam vir a relacionar-se.  
O seu entendimento vai arrastando, sempre para além, a dobra do  
véu: e eu vejo que as transparências não existem,  
e que eu própria,  
no meio da Voz,  
sou o lugar da alma.*

**Maria Gabriela Llansol**

Antes de iniciar a discussão proposta por esta dissertação, farei uma breve introdução ao lugar de onde fala Ana Miranda, autora do romance que irei tratar nas próximas páginas. Ana Miranda é uma escritora renomada no que diz respeito à literatura brasileira, sua trajetória como escritora é permeada por um vasto currículo, que inclui, entre suas experiências de vida, a mudança de cidades, o testemunho de períodos conturbados de luta contra a ditadura militar e da efervescência do movimento de contracultura no Brasil, o que lhe proporcionou a convivência com diversos artistas e intelectuais. Essas experiências se refletem em sua obra, na medida em que seu fazer literário é sempre permeado por reconstruções históricas, em um preenchimento de lacunas ou interstícios históricos com as façanhas da ficção. Porém, mais que valorizar fatos históricos de nosso país, Ana ocupa-se de um trabalho ficcional voltado mais que tudo para a linguagem, propondo o diálogo com nossa história literária, por meio de uma revisitação a obras e autores de nossa literatura. Quando

questionada sobre sua relação com a história<sup>4</sup>, afirma que a história a fascina, pois é uma matéria infinita, mas que o trabalho de um romancista consiste em mergulhar no material que a história lhe oferece e transformá-lo.

Para mim, a história foi o que me aproximou do Brasil. Foi com ela que aprendi a valorizar nosso país. A história tem uma questão, não digo terapêutica, mas de construção mesmo de você e da autoestima do país. E mesmo da linguagem, que é muito importante. Ela carrega um manto muito grande de palavras.(...) Dediquei-me mesmo à palavra porque nela encontrei lugar para uma aptidão muito vasta.

Nascida em Fortaleza, em 1951, Ana Miranda vai morar no Rio de Janeiro em 1957, local em que viveu com sua família no período em que seu pai, engenheiro, foi convidado a participar da construção de nova capital do país. Em 1959, sua família se mudou para Brasília, ao encontro de seu pai, onde Ana permaneceu até 1969, quando voltou ao Rio de Janeiro para concluir seus estudos em artes, que havia iniciado em Brasília, mudando-se posteriormente para São Paulo. Em 1971, inicia trabalhos como atriz que durariam até 1979. Dentre os filmes em que atuou, estão *O Rei dos Milagres* (1971), dirigido por Joel Barcellos; *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), dirigido por Nelson Pereira dos Santos; *A Lenda de Ubirajara* (1975), dirigido por André Luiz Oliveira; *Tenda dos Milagres* (1977), dirigido por Nelson Pereira dos Santos; *Amor Bandido* (1978), dirigido por Bruno Barreto; *A Rainha do Rádio* (1979), dirigido por Luiz Fernando Goulart; entre outros que registraram a presença de Ana Miranda nas telas do cinema.

---

<sup>4</sup> FIGUEIREDO, Luciano; MELO, Alice. *A arte de sonhar*. Entrevista com Ana Miranda. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/a-arte-de-fingir-que-se-mente>> Acesso em: 08 abr. 2013.



Além do contato com a arte cinematográfica, Ana Miranda sempre foi voltada ao desenho, ao mundo imagético. Seu despertar para a literatura se deu, primeiramente, por meio da transcrição de seus sonhos, que misturados a sua capacidade imaginativa fizeram germinar a semente da escrita literária.

As pessoas me viam no futuro desenhando. Acho que até eu me via desenhando. Escrevia diários íntimos. Ninguém podia ler. Anotava os meus sonhos, em geral terríveis. Era uma coisa secreta. A não ser umas poesias que eu e a Marluí fazíamos desde pequenas. Desde muito pequenas nós fazíamos livrinhos de poesia por nossa conta. É curioso: além do fascínio pela natureza de Brasília, os desenhos que eu fazia também tinham esse aspecto onírico. (...) Tinha vários cadernos de sonhos anotados em diários e algumas histórias ficcionais. Aliás os meus diários eram ficcionais, eu mentia para mim mesma nos meus diários. Eu e minha irmã éramos muito unidas. Ela me contava tudo o que tinha acontecido na vida dela durante o dia. Quando chegava a minha vez de falar, mentia. Eu já era uma cabeça da fabulação, da imaginação, muito imaginativa.<sup>5</sup>

A partir desse universo onírico e imagético, Ana Miranda começou a desenvolver os núcleos literários que figuram suas histórias. Sua primeira publicação foi *Anjos e demônios* (1978), livro que reúne poemas escritos desde sua adolescência. Mas foi com *Boca do inferno* (1989), seu primeiro romance, que ficou internacionalmente conhecida. O romance, que contextualiza no século XVII o poeta Gregório de Matos e seus poemas por meio da recriação de uma linguagem barroca, é, ainda, um de seus livros mais conhecidos, sendo traduzido na Inglaterra, França, Estados Unidos, Alemanha, Espanha, Itália, Noruega, Holanda, Dinamarca, Argentina, entre outros países. Com ele, a escritora angariou o *Prêmio Jabuti de Romance* e conquistou sua inclusão no cânon dos

---

<sup>5</sup> \_\_\_\_\_idem.

cem melhores romances produzidos em língua portuguesa no século XX.

Após *Boca do inferno*, Ana Miranda tem publicado diversos livros de poesia, romances, contos, crônicas e também livros voltados ao público infantil e juvenil. Sua obra literária, até os dias atuais, já foi traduzida para cerca de vinte países, conquistando leitores tanto no Brasil, como em diversos lugares do mundo. Por esse motivo, foi escritora visitante na Universidade de Stanford, apresentando-se em palestras e leituras nas universidades de Berkeley, Roma e Tor Vergata, representando, também, o Brasil na União Latina, em Roma e Paris, no período de 1999 a 2002. Sua contribuição como cronista pode ser vista nas páginas da revista *Caros amigos* (até 2011), no *Correio Braziliense* e no jornal *O Povo*, publicado em Fortaleza, onde vive atualmente.

A textualidade construída por Ana Miranda é sempre direcionada a um trabalho com a linguagem, no intuito de redescobrir e valorizar a língua brasileira. Foi com essa motivação e com um intenso trabalho de investigação e questionamentos sobre a língua e linguagem literária, que a escritora recriou e deu vida a épocas e momentos que retratam a história brasileira, como também a história literária do Brasil, resgatando o que talvez pairasse disperso e diluído no tempo.

A Lygia Fagundes Telles disse certa vez que eu sou uma escritora de imaginação e linguagem. É exatamente isso! Eu não sou como a Clarice Lispector, uma autora de sensações. Ela narra as sensações. São reflexões sobre o que ocorre dentro de uma mente com uma abstração, uma percepção muito abstraída. Eu sou imaginativa, fabuladora. Sempre fui de contar e inventar histórias. E gosto muito da trama e da imagem. Sou mais dessa linha do José de Alencar e do Guimarães Rosa. Estes autores, incluindo a Clarice, foram muito importantes para a minha trajetória como escritora. Eles me foram muito estimulantes. Eram muito corajosos e enfrentaram suas obras, sempre dispostos a se reinventarem e correrem o risco de serem incompreendidos. Quando eu estava escrevendo *Desmundo*, tinha medo de estar

fazendo algo muito estranho. E foi a Clarice quem me deu coragem para voar. Hoje eu sei que foi no *Desmundo*, um livro carregado pela palavra, que eu consegui o que eu queria realmente.<sup>6</sup>

Seguindo o mesmo princípio recriador de linguagens, Ana Miranda vai construindo uma obra literária que adentra em vivências e momentos históricos de um passado, por vezes nebuloso, propondo uma reflexão que traceja um percurso de formação do cânone literário brasileiro, desde o Barroco de Gregório de Matos, passando pelo Romantismo de Gonçalves Dias; pelo Simbolismo de Augusto dos Anjos e o pelo modernismo de Clarice Lispector. Essas leituras aparecem como temática de seus livros, mas também atravessadas nas construções linguísticas com que sua obra é proposta. Para isso, Ana Miranda buscou em Augusto dos Anjos, as inquietações que resultaram em *A última quimera* (1995); garimpou na linguagem quinhentista o recorte estético para construir a narrativa em torno do episódio das órfãs da rainha, enviadas ao Brasil para se casarem com os colonos, em *Desmundo* (1996); aproximou-se da língua árabe, no intuito de apreender o tempero linguístico, com o qual conseguisse retratar em *Amrik* (1997) o momento em que os libaneses ao fim do século XIX emigravam para América; mergulhou nas profundezas de escrita de Clarice Lispector, para captar questionamentos e existencialismos para compor *Clarice* (1999).

Ana Miranda é, portanto, uma autora familiarizada com a arte de criar uma estética literária a partir da recriação de linguagens e, por isso, bastante estudada pela academia como autora de romances históricos. Porém, não será esse o enfoque de leitura aqui adotado, já que, apesar de considerar a relevância de sua escrita como aquela que retrata períodos de nossa história, prefiro compreender as escolhas estéticas de Ana Miranda como proporcionadoras de uma escrita recriadora de linguagens, observando que parece ser esta a matéria-prima que motiva suas pesquisas e alimenta seu texto ficcional. Contudo, esta é apenas

---

<sup>6</sup> \_\_\_\_\_idem.

uma proposta de leitura que não tem por intenção desmerecer ou discutir outros estudos a respeito de sua obra literária.

Nesse sentido, a poética de Ana Miranda é resultado do amálgama entre fragmentos da história, imagens oníricas e (re)criação de linguagens e pelas sensações experienciáveis. Por mais que Ana Miranda afirme se distanciar da escrita de Clarice Lispector no que diz respeito a ser “narradora de sensações”, arrisco a dizer que também sua escrita atinge o leitor pelo sensorial, afinal, como ela mesma afirma, é da experiência vivida e imaginada que brotam inspirações.

(...) as fontes do romancista são os sentidos. Tudo que me entra pelos cinco sentidos – visão, olfato, tato, audição e gosto. Precisa ter uma experiência para transmitir experiência. Às vezes, de tocar alguma coisa, ouvir uma voz ou ver uma pessoa se alimentando... A fonte é a própria vida. Agora, eu tenho as fontes históricas. E eu procuro me manter fiel a elas. O James Elroy dizia assim: “se a história não me serve, eu mudo a história”. Eu não tenho essa coragem. Se a história não me serve, eu mudo a minha história, quer dizer, procuro sempre respeitar uma certa localização dentro de uma verossimilhança histórica. Porque a história também é uma loucura. Ela muda toda hora. Às vezes o próprio historiador se contradiz e volta atrás. O passado é uma coisa totalmente imaterial, e perdida. Não existe mais. O que existe é uma reconstrução constante de uma memória.<sup>7</sup>

O resultado dessa reconstrução é uma arqueologia de palavras que se consolida numa audaciosa criação da linguagem literária, especialmente em *Yuxin* (2009), romance ao qual irei dedicar este texto, em que na fala da narradora reverberam os sons da floresta e dos seres que nela habitam. *Yuxin* talvez seja a experiência mais ousada de Ana Miranda com a linguagem, ele é

---

<sup>7</sup> \_\_\_\_\_idem.

fruto do ato de submeter-se à experiência dos sentidos, da audição e leitura de depoimentos de índios, músicos e estudiosos da cultura ameríndia<sup>8</sup> e, principalmente, do contato com a musicalidade de sua irmã, Marluí Miranda<sup>9</sup>, e com os estudos do historiador cearense Capistrano de Abreu a respeito do povo Kaxinawa<sup>10</sup>. Capistrano de Abreu coletou depoimentos e registrou a gramática, o vocabulário e traduções da língua hantxa kuin, uma das línguas da família linguística pano, que é falada por esse povo. Foi a partir desses dados que, após mais de seis anos de pesquisa e escrita, Ana Miranda pode realizar uma narrativa tecida nas raízes da língua, empregando a sintaxe oral dos indígenas, o ritmo de sua voz e as onomatopeias da floresta na composição da dicção da narradora de *Yuxin*<sup>11</sup>.

Ana Miranda conta que a ideia embrionária de *Yuxin* surgiu também a partir de um sonho que teve, ainda quando escrevia *Boca*

---

<sup>8</sup> Para construir essa narrativa, Ana bebeu de dados das culturas Tikuna, Suruí, Yanomami, Ashaninka, Katukina e, mais do que todas essas, da cultura do povo Kaxinawa. Para esta pesquisa, tomarei como referência o povo Kaxinawa, já que a própria autora revela - conforme nota explicativa ao fim do romance (MIRANDA, 2009, p.337 - 341) - ter coletado aspectos antropológicos, expressões, vocabulário e depoimentos mais desse povo que de outros.

<sup>9</sup> Cantora e pesquisadora da musicalidade indígena, que trabalha no intuito de preservar o repertório musical desses povos.

<sup>10</sup> Os Kaxinawa são uma população indígena da família linguística pano, habitante da floresta tropical no leste peruano, em um trecho que vai dos Andes ao Brasil, no estado do Acre e sul do Amazonas, na qual Ana Miranda mais se inspirou e buscou dados para construir o romance *Yuxin*. Ana afirma que “segundo a *Enciclopédia da floresta*, Kaxinawa ‘significa gente do morcego, em sua língua, é uma denominação dada aos huni kuni (gente verdadeira) por outros grupos pano anteriormente incorporados ao mundo dos seringais” (MIRANDA, 2009, p. 341). Atualmente, os Kaxinawa são um povo de aproximadamente 7.350 indígenas vivendo no Acre e 2.400 no Peru. Acre: 7.535 (Funasa, 2010); Peru 2.419 (INEI, 2007). Disponível em: < <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kaxinawá>> Acesso em: 24 set. 2012.

<sup>11</sup> A percepção sonora se torna ainda mais ativa ao ouvirmos o CD que acompanha o livro. Nele, trechos do romance são transformados em uma peça musical, com narrações e canções entoadas por Marluí Miranda, responsável pelos arranjos e composição da peça.

*do inferno*. Foi um sonho com o Padre Antonio Vieira e uma índia que inspiraram as primeiras construções em sua imaginação.

Ele estava em pé, todo esfarrapado, na frente de uma casa muito pobre de palha. Aos seus pés estava uma índia remendando a sua roupa. Era no Maranhão, e aquele sonho foi tão nítido que parecia verdade. O Padre Vieira com uma índia. Eu fiquei durante anos pensando em escrever um livro a partir deste sonho. Mas o *Yuxin* nasce mesmo em 2002, quando fui passar um tempo na casa de minha irmã. Ela trabalha com a cultura indígena e aquilo tudo me inspirou. Eu queria que a índia fosse a narradora. Ela tinha que ter a sua linguagem própria. E isto é muito difícil encontrar e construir. (...) Não há muitos registros. E naquele momento, quando eu ia atrás de livros de índios para entender como eles falavam, não era um índio. Era um índio falando igual a um branco. Mas eis que um belo dia eu encontro um livro do Capistrano de Abreu, um vocabulário caxinauá. (...) O livro tinha umas 700 páginas. O Capistrano de Abreu perguntava os nomes das coisas para os índios e ia anotando. E isso é um material fantástico para a construção de uma voz indígena, quer dizer, uma voz da floresta. Porque o índio não tem esse sentido de “eu” como nós temos. O índio tem a noção do “eu”, mas ela é totalmente relacionada, fundida, amalgamada com o que está em torno, com a natureza. Ele passa a ser um bicho, e o bicho passa a ser ele. Eu não sabia que peixe faz barulho. Mas peixe faz barulho. O peixe mocinho faz “toin, toin”. O livro foi se enriquecendo com a voz dos bichos, com o som da floresta, sabe?<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> FIGUEIREDO, Luciano; MELO, Alice. *A arte de sonhar*. Entrevista com Ana Miranda. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/a-arte-de-fingir-que-se-mente>> Acesso em: 08 abr. 2013.

É considerando o lugar de enunciação de Ana Miranda, que proponho discutir a linguagem construída em *Yuxin*, buscando desvelar as questões que são trazidas à tona sobre a maneira de representar a cultura indígena na literatura brasileira e os sentidos que emergem dessa textualidade, já que ela nos transporta a um ambiente de lirismo e estranhamentos que evocam a musicalidade do texto, fazendo-nos ficar atentos à maneira como o povo ameríndio foi representado em nossa literatura e qual o seu espaço na ideia que fazemos do Brasil enquanto nação. Ana Miranda propõe um espaço de deslocamento da matriz europeia, um espaço em que a voz do indígena pode ser ouvida por meio das onomatopeias ritmadas em ecos e ressonâncias nos fluxos de consciência da narradora, a índia Yarina. É ela quem nos leva ao mundo de sua memória, habitado pelas lembranças, pelos mitos, pelos *yuxins* que assombram os vivos. Ela borda na espera do marido, borda e traz à memória suas vivências, borda e viaja para dentro de si, se desfiando lentamente, como viagem onírica, que é a imagem em palavra, da qual sai transformada. Há um movimento, na tentativa de unir os territórios do real e da sensibilidade, que propõe uma expansão do olhar ao perceber essa imagem como processo de organização perceptiva.

## 1.2 ENTRE O DÍZIVEL & O VIVENCIÁVEL

*Dito de outro modo: será  
possível que o pensamento  
queira voltar a ser ensinado  
pelas coisas?*

**Maria Filomena Molder**

*Yuxin*, romance que ficou entre os semifinalistas do Prêmio Portugal Telecom de Literatura 2010 e com o qual Ana Miranda conquistou o Prêmio Green Meeting 2010, é uma narrativa que nos chama a atenção por se tratar de uma narrativa não convencional. Sua apresentação é fragmentada, em que o enredo é diluído de maneira a ceder lugar à palavra, aos recursos da construção poética do texto. Não podemos dizer que sob a textualidade tecida não exista uma estrutura que o sustente, mas é uma estrutura que, alinhavada por sonoridades, paisagens oníricas desprendidas do tempo e fluxos de consciência, parece sucumbir a todos esses fios que tracejam o bordado chegando ao ponto de já não nos importarmos tanto com o que de fato está acontecendo, mas com a maneira como os acontecimentos são narrados e como passamos a participar da experiência que o texto provoca por estar carregado de referências sensoriais externas a ele. Por isso, assim que iniciamos a leitura, já na primeira linha, é inevitável o estranhamento que o texto provoca: “A pata da onça e aqui olho de periquito... bordar, bordar... Xumani está demorando tanto, quando ele voltar, amanhã, não vou contar nada, se eu contar, Xumani ciumento vai querer flechar as almas, matar as almas, quem pode as almas matar? bordar bordar... hutu, hutu, hutu, hutu...”(MIRANDA, 2009, p.17). É necessário tomar ar e novamente voltar à leitura para respirar junto dela, acompanhar seu ritmo.

Se formos pensar no encadeamento das ideias dispostas nessa textualidade, teremos que considerar que *Yuxin* é um romance, publicado em 2009, mas ambientado em 1919, nas matas do Acre, tendo como contexto narrativo o momento de extração da borracha, de conflitos entre tribos e com os peruanos. Há dados históricos informando que os povos ameríndios sofreram massacres que iniciaram em 1898, também conhecidos como “as correrias”, caracterizados pela “matança impiedosa de diversas sociedades indígenas da Amazônia Ocidental, dentre elas os Kaxinawa, sobretudo por caucheiros peruanos. Cercavam suas aldeias, queimavam-lhes as casas e assassinavam a população com rifles (...)”(KAXINAWA, 2000, p. 11). Esse episódio é representado também em *Yuxin*:

Foram os peruanos que abriram varadouros entrando pelo Madre de Dios, pelo Ucayali,



pelos menores rios que descem eles entravam, os peruanos também queriam o fabrico da borracha de seringa, nossos varões não são bons com os peruanos, os varões e os peruanos se avistam, pelejam, nós comemos macaxeira, e os peruanos palmito, nós queremos o palmito, eles nos dão urtiga, sua água é grossa, a nossa é limpinha, os peruanos foram em uma aldeia boa, mataram toda a gente, não ficou nem um menino, nem uma menina, não ficou mulher, não ficou velho, velha, xerimbabo, arara, mataram o curandeiro, mataram o tuxua, tocaram fogo na aldeia, os peruanos (...)  
(MIRANDA, 2009, p. 245)

Porém, apesar desses dados, não estamos falando aqui de um romance histórico, simplesmente. Irineu Choma (2012), em sua dissertação *Relações Intertextuais de Yuxin –Alma: Uma possibilidade de leitura*, aponta a busca por relações intertextuais em *Yuxin* como o fio condutor que leva a compreender a narrativa como ficção histórica.

*Yuxin - Alma* pode ser classificado como ficção histórica por ficcionalizar situações sócio-históricas vividas pelos povos indígenas brasileiros ao longo da colonização. A narrativa encena a desestruturação da cultura indígena em contato com a branca. Questões como a exploração do trabalho indígena, a exploração sexual das mulheres indígenas, doenças disseminadas pelos colonizadores, extermínio de indígenas, catequização, dentre outras condições sócio-históricas vividas por estes povos no passado, são matéria ficcional no romance. (CHOMA, 2012, p.18)

O romance histórico seria uma ramificação do romance em que se valorizam acontecimentos históricos tomando-os ao pé da letra, dando vida a figuras históricas em seu cotidiano e comportamentos passados (STALLONI, 2007, p.107). Dessa maneira, compreendo que a historicidade não é o viés motivador do

enredo, ocupando um espaço de complementaridade da narrativa. O que se sobressai é muito mais a maneira de contar essa história e de construir a personagem do ameríndio, do que representar fatos e comportamentos de um momento histórico. Tanto que Ana Miranda poderia ter escolhido grafar as expressões em Kaxinawa da maneira como se usava no momento histórico em que se encena o romance, mas preferiu grafar na “forma atual, normalizadas por Eliane Camargo, linguista que estuda esse idioma” (MIRANDA, 2009, p. 338).

Em sua dissertação, Choma procura fazer uma leitura que privilegie o cenário social do momento histórico em que se desenvolve o enredo, mas em certo momento parece se contradizer, quando afirma que

A narradora em vários momentos da sua fala evidencia diversos problemas sociais pertinentes aos grupos indígenas brasileiros. O romance não se propõe a narrar a história de um período, evidenciando acontecimentos. O que podemos perceber em *Yuxin* - Alma é a influência do cenário social e histórico da extração da borracha na região norte do Brasil, que influencia direta e indiretamente na vida da personagem central da narrativa. (2012, p.78)

Prefiro partir da compreensão de que essa maneira de representação do ameríndio e de seu modo de vida, articulada por Ana Miranda, não evidencia a influência desse cenário, a que Choma se refere, na vida da personagem Yarina, mas, pelo contrário, mostra o modo de vida de um povo e como se dão as relações de convívio e de resistência ao que lhe é imposto pela cultura do branco. Parece-me, então, que o que essa literatura faz é provocar no leitor uma reconfiguração do imaginário a respeito da identidade do povo ameríndio, deslocando-o do lugar do marginalizado para o lugar daquele que narra sua própria história. O que acontece em *Yuxin* é a promoção de uma revisitação crítica dessa história, na tentativa de proporcionar novas compreensões aos fatos ocorridos anteriormente, articulando elementos históricos de maneira a construir para nós um “pano de fundo”, uma marcação simbólica do tempo, que se volta para presente.

(...) e se mataram Huxu? envenenaram? será? será? será? ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh, minhas lágrimas molham o bordado, mancham de azul, choro lágrimas, choro lágrimas, lágrimas de lágrimas, rios de rios, morreu muita gente nossa, meu pai tuxaua contou, eles jogavam as crianças para o alto e esperavam cair na ponta da faca, e se fizeram isso com Huxu? meu leite no peito, escorre escorre... escorre... brincavam de matar criança, jogavam para o alto e esperavam na ponta da faca, eles não têm crianças? na ponta da faca... têm só sangue nos olhos? sangue nas mãos? só têm ódio de nós? ponta da faca... os peruanos são maus, mataram nossa gente, ah ah ah ah ah ah ah ah ah oh oh oh oh oh oh oh oh, bordar bordar, esperar esperar... Huxu Huxu Huxu Huxu Huxu Huxu Huxu Huxu Huxu Huxu... ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh... (...)(MIRANDA, 2009, p.129-130)

Por isso, o que, de imediato, nos chama atenção, enquanto leitores, não são os fatos que efetivamente ocorreram, mas a maneira como Ana Miranda construiu a literariedade do texto, desorganizando verdades por meio de uma exposição que parte de um lugar do sujeito enunciador, abrindo-se a questionamentos formais e semânticos, que proporcionam o hibridismo do gênero, diluindo os limites entre o vivenciável e o dizível.

Buscarei, a seguir, traçar o percurso de aproximações e relações que construí a partir de *Yuxin* para expô-lo ao diálogo com textos literários que tratem da temática indígena e também com a literatura ameríndia, já que o romance dialoga com a tradição literária recriadora de mitos, desde Homero até nossos dias. Nessa aproximação poderíamos recuar até Gonçalves Dias e José de Alencar, ou ainda até as primeiras manifestações literárias que retrataram o indígena, na ocasião da chegada do homem branco às terras que hoje chamamos de Brasil, passando por Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Antonio Callado, Darcy Ribeiro e outros autores que inserem sua produção literária, ou parte dela, em um

segmento muito específico da literatura brasileira, que reúne um conjunto de obras com um traço comum. Porém, meu objetivo aqui é partir de *Yuxin* para o diálogo com outras obras, tendo como foco a linguagem e a maneira como Ana Miranda se utilizou dela para elaborar essa narrativa, mais do que traçar um percurso da representação do índio na literatura brasileira<sup>13</sup>, por isso opto por descrever o meu trajeto pessoal de leitura e impressões que tive em um primeiro contato com *Yuxin*, para depois elencar as relações que alcancei por meio de pesquisa.

### 1.3 OS ESTRANHAMENTOS DE UMA LÍNGUA

*Não há  
palavra que só se  
conheça a si própria,  
cada palavra traz em  
si, transporta uma  
incessante  
perseguição de todas  
as outras, escavando,  
descendo cada vez  
mais fundo como o  
pobre mineiro.*

**Maria Filomena Molder**

---

<sup>13</sup> Sob essa perspectiva, Luzia Aparecida de Oliveira Santos (2009), em sua tese de doutorado, transformada no livro *O percurso da indianidade na literatura brasileira*: matizes de figuração, discorre com propriedade, tratando da representação do indígena na literatura brasileira desde Pero Vaz de Caminha até Guimarães Rosa, abstendo-se de tratar da literatura mais recente que tem o mesmo objeto em pauta. Esse estudo promove uma discussão a respeito da questão indígena enquanto representação discursiva e construção de estereótipos, considerando o processo dialético em que ocorrem essas relações.

Quando li pela primeira vez o romance *Yuxin*, a sensação imediatamente provocada foi de inevitável estranhamento. *Yuxin* me parecia um texto que pedia para ser lido em voz alta, para ser performatizado, ao mesmo tempo em que me era perceptível pela audição a voz da narradora Yarina. E não era só isso, eu ouvia também o canto de pássaros, sons do vento, da chuva, os ruídos e silêncios de todo o ambiente da floresta. Eu me senti imersa em um campo sonoro que eu desconhecia na representação do índio na literatura brasileira. É certo também que minha experiência de leitura com a temática indígena era restrita ao que me foi indicado pelo currículo acadêmico, já canonizado na literatura brasileira. A relação mais próxima que consegui estabelecer de *Yuxin*, naquele momento, foi com *Macunaíma*<sup>14</sup>, de Mário de Andrade, que era o que de mais transgressor eu conhecia como representação da cultura indígena – se estendendo e se miscigenando também com outros elementos da cultura brasileira.

A aproximação de *Yuxin* com *Macunaíma* aconteceu pelo efeito de transgressão causado ou performatizado pela linguagem, já que ali também se presentificam elementos etnográficos, vestígios de lendas, mitos e fábulas indígenas<sup>15</sup>. Essas lendas e ditos populares estão presentes na narrativa para além da informação, estando incorporadas na forma do romance por meio da linguagem, que reflete uma mistura que recria o universo primitivo e também o modo de falar do paulistano, reunindo elementos lexicais e sintáticos de diversas regiões do Brasil, satirizando e criticando as normas gramaticais da língua portuguesa.

A rapsódia andradiana, ao promover o embate entre padrões de verossimilhança, com os quais se construía as narrativas literárias até o momento que antecedeu o modernismo, “apresenta, em contraste, um panregionalismo linguístico que buscava na operação de bricolagem das manifestações do folclore e da cultura

---

<sup>14</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

<sup>15</sup> O material que proporcionou a base para a construção de *Macunaíma* foram as manifestações populares da tradição cultural brasileira registradas por Mário de Andrade em suas viagens pelo Brasil e os relatos etnográficos e fábulas coletados pelo alemão Theodor Koch-Grunber entre 1911 e 1913, editados na Alemanha na década de 1920. (PASSOS, 2009, p.989)

popular os elementos para a criação de um herói e de uma fala que transcendesse os particularismos” (PASSOS, 2009, p.994). Assim, Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, nascido no “mato-virgem” às margens do rio Uraricoera, na floresta Amazônica, é um índio por vezes negro e em outras branco, que sai de sua terra buscando aventuras e se sente fascinado pela cidade de São Paulo, que nesse momento (1926) passa por um intenso processo de modernização e urbanização.

Esse processo acelerado leva Mário de Andrade a evidenciar na composição de *Macunaíma* a ambiguidade e a contradição ressaltando em respostas estéticas “tanto o aspecto natural, específico das etnias intocadas pelas mãos do invasor, quanto o poder destrutivo imposto pela máquina, que usurpa a sensibilidade do homem americano, tornando-o genérico em sua constituição, ou seja, destituído de seus autênticos valores” (SANTOS, 2009, p.27-28), como podemos visualizar no trecho a seguir, momento em que Macunaíma sai do “mato-virgem” e se depara com a cidade de São Paulo:

(...) De-manhãzinha ensinaram [a Macunaíma] que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncos esturros não eram nada disso não, eram mas clácons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendeu calado. De vez em quando estremecia. Voltava a ficar imóvel escutando assuntando maquinando numa cisma assombrada. Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina, mais cantadeira que a Mãe-d'água, em bulhas de sarapantar.

Então resolveu ir brincar com a Máquina pra ser também imperador dos filhos da mandioca. Mas as três cunhãs deram muitas risadas e falaram que isso de deuses era uma gorda mentira antiga, que não tinha deus não e que com a máquina ninguém brinca porque ela mata. (...) Era feita pelos homens. Se mexia com a eletricidade com fogo com água com vento com fumo, os homens aproveitando as forças da natureza. (...) [Macunaíma] constatou pasmo que os filhos da mandioca eram donos sem mistério e sem força da máquina sem mistério sem querer sem fastio, incapaz de explicar as infelicidades por si. Estava nostálgico assim. Até que uma noite, suspenso no terraço dum arranhacéu com os manos, Macunaíma concluiu:

- Os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate. (ANDRADE, 2007, p.52-54)

Esse impasse gerado pela modernização nos mostra que tal processo não ocorreu sem a presença de elementos arcaicos, o moderno e o arcaico residem concomitantemente. Jean-Michel Rabaté, em ensaio intitulado *O estranhamento de uma língua: os estilos do modernismo*<sup>16</sup>, ao analisar estilos da linguagem de escritores modernistas como James Joyce, Virginia Woolf, Ezra Pound, entre outros, já menciona que a nova literariedade deveria surpreender o leitor e obrigá-lo a ter outra percepção do mundo e deveria alcançar esse mérito com seus recursos de linguagem. Por esse motivo, os leitores de obras-primas modernistas como *Ulisses* ou *Os cantos* enfrentariam o árduo desafio de atender às expectativas que essas textualidades apresentam, sendo necessário estar à altura do texto. Aceitar ser leitor dessas obras significa muito mais que lê-los, mas, sim, enfrentá-los, estabelecendo com

---

<sup>16</sup> RABATÉ, Jean-Michel. “O estranhamento de uma língua: os estilos do Modernismo”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 887-918.

eles “associações renovadas e mais rápidas com os grandes espíritos do passado, numa descoberta contínua, numa ‘odisseia’ que, por meio do contato com estilos historicamente definidos, leva os leitores a uma indagação sobre a própria língua” (RABATÉ, 2009, p.888-889).

Assim como o elemento arcaico se faz presente no modernismo de maneira contrastiva e concomitante, a tentativa de construir uma língua literária brasileira, que gerasse uma nova linguagem híbrida, com uma marcação sonora que remetesse à língua como representação da cultura brasileira, buscando desvincular a literatura produzida aqui do padrão estético europeu, provocaria mudanças profundas na produção artística literária no Brasil, com as quais se mantém o diálogo até os dias atuais, como é o caso de *Yuxin*. O embrião desse processo já pode ser observado desde o romantismo, com a tríade de José de Alencar: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874).

A proposta de José de Alencar era aproximar a língua portuguesa da língua indígena criando uma língua literária nacional em que a fala autóctone fosse pronunciada. Em sua tríade indianista, Alencar trabalhou a linguagem para libertá-la do purismo vernacular português e compor uma fala índia que recriasse as “imagens poéticas do selvagem”, argumento com que o próprio Alencar, no posfácio de *Iracema*, em ensaio conhecido como *Carta ao Dr. Jaguaribe*, justifica suas escolhas por uma construção linguística que evidencie a “nacionalidade da literatura”.

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem. O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as



tendências de seu espírito, e até as menores peculiaridades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que deve sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino. (ALENCAR, 1991)

Alencar se coloca no lugar de um tradutor, porém mais que traduzir ele sobrepõe uma língua à outra e, conforme a leitura de Haroldo de Campos (2006, p.133), “nessa linha de concepção, a operação tradutora acaba sendo, irresistivelmente, uma *razzia* ‘barbarizante’, que arruína a pureza do idioma dominante, civilizado, dobrando-o à ‘fantasia etimológica’ (...)”. O caso é que para essa língua rasurada pelas aglutinações, resultado de enxertos do tupi no português, já não importa tanto se é inventada ou não, o que de fato importa é que ela representa uma transformação do código linguístico, opondo-se à ideia de uma língua fixa, imutável. Alencar compreende que em vez de o escritor estar submisso à língua, como se ela fosse um “padrão inalterável”, é o escritor, por sua vez, - aquele que domina o código e que exerce, assim, seu poder sobre as palavras - quem deve possibilitar a abertura às transformações: “cotejem-se as regras atuais das línguas modernas com as regras que predominavam no período da formação dessas línguas, e se conhecerá a transformação por que passaram todas sob a ação dos poetas e prosadores” (ALENCAR, 1991).

Haroldo de Campos (2006, p.131), ao pensar na obra alencariana *Iracema*, reflete que é no plano do significante, plano em que a função poética é operada, envolvendo tanto a “forma da expressão” como a “forma do conteúdo”, que a “lenda” criada por José de Alencar promove a “intervenção da linguagem em estado selvagem, apresentada como programa para uma tomada de consciência crítica do fazer poético brasileiro, rompendo o estatuto do monologismo épico”, permitindo-se ser atravessada por uma “provocação experimental” e por uma fala “polifônica”, ambas na acepção bakhtiniana. Dessa maneira, “marca-se também aqui um momento de ‘romantização do epos’ *via* linguagem, enquanto reeducação do poeta brasileiro através do aprendizado do ‘estado da natureza’ *via* escritura tupinizada” (CAMPOS, 2006, p.131).

Se hoje a arte literária conhece a uma linguagem mais livre, para ser trabalhada e moldada em sons, hibridismos, fluxos de consciência, prosas poéticas, experimentalismos formais e todas as

maneiras de se arquitetar a linguagem a fim de se produzir uma textualidade com intenção de ser cada vez mais “autêntica”, isso se deve a diversos processos que ocorreram no decorrer da história. No que diz respeito à literatura brasileira, na questão de reproduzir uma fala híbrida, miscigenada, na qual ressoem onomatopeias e cadências musicais dos mais diversificados sons, devemos isso em parte à contribuição alencariana estabelecida por meio da linguagem enxertada com que compôs sua tríade indianista que transformou o português brasileiro de sua época, de maneira que essa transformação ecoe até nossos dias nas produções literárias que o sucedem, como também reconhece Silviano Santiago, afirmando que “bem antes de Mário de Andrade e de Guimarães Rosa, Alencar foi o prosador que mais contribuiu para o enriquecimento do dicionário brasileiro da língua portuguesa” (SANTIAGO, 2006, p.247).

Um dos textos mais radicais no que tange à transgressão hibridizante do português canônico com uma língua indígena, nesse caso também a língua tupi, é o conto de Guimarães Rosa, *Meu tio o Iauaretê*, publicado pela primeira vez em 1961, na revista *Senhor*, e posteriormente em 1969 na antologia publicada como obra póstuma, *Estas estórias*. Nesse conto, Guimarães aproxima a linguagem oral da escrita ao narrar a história de um onceiro, mestiço de índio com branca, em um encontro com um vaqueiro que lhe visita. Para narrar essa saga, Guimarães Rosa cria uma linguagem que chama de *jaguanhenhém*, que seria a língua das onças, falada pelo onceiro. Essa construção linguística é também uma junção do tupi com o português, acrescida de onomatopeias e interjeições, próprias da língua oral, hibridizada aos grunhidos da onça.

Guimarães Rosa tem o mesmo princípio de construção linguística inaugurado por José de Alencar, porém sua linguagem passa por uma radicalização muito mais profunda, ele avança na sobreposição de uma língua à outra, provocando um processo de metamorfose através da linguagem, que implica em modificações na história narrada; é pelo efeito de linguagem causado através da manipulação léxica e sintática que vemos aos poucos o processo de metamorfose do onceiro em onça. “Então, não é a história que cede

o primeiro plano à palavra, mas a palavra<sup>17</sup> que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história” (CAMPOS, 2006, p. 59).

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas...Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... (...) Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. O sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando. (ROSA, 1976, p.48)

A narração vai se revelando pela voz do onceiro em uma linguagem arquitetada em estado primitivo, o que altera o foco e a maneira de dizer do pensamento ocidental, já que aqui não há um predomínio do ponto de vista do dominante, ou do civilizado, mas, de um regresso ao que é rudimentar, a uma ancestralidade. Enquanto o onceiro bebe a cachaça oferecida por seu visitante, é estimulado um monólogo em que se pressupõe o diálogo, já que o onceiro parece estar sempre respondendo a algum questionamento.

---

<sup>17</sup> Essa palavra que rasga o enredo e configura a narrativa é constituída em um processo de mestiçagem, ideia que se dilui no texto a partir das fórmulas: mestiço de branco + indígena; oralidade + escrita; língua portuguesa + tupi+ grunhidos de onça; homem + animal. Parece-nos, então, que a ideia central de mestiçagem remete sempre a um retorno ao estado primitivo que nos afasta daquilo que seria “puro”, livre de misturas, para mostrar, justamente, que é na junção das partes, restos e fragmentos que se chega àquilo que é original; chega-se ao germe fundador.

Assim ele expõe suas experiências de caçadas, causos de onças e principalmente sua afinidade com elas, revelada pelo seu conhecimento da maneira de agir, de pensar e até mesmo de sentir das onças. Nesse momento, o narrador que desafia suas histórias começa também um tipo de encenação de sua identidade animal, passando por um processo de metamorfose de retorno a sua origem primitiva, evidenciando a temática mítico-filosófica da narrativa rosiana. A linguagem é trabalhada por Guimarães no sentido de resgatar dela uma sonoridade submersa, encravada nas raízes da língua para torná-la matéria tátil, palpável e audível.

Hã, pode trazer tudo pra dentro. Erê! Mecê desarreia cavalo, eu ajudo. Mecê peia cavalo, eu ajudo... Traz alforje pra dentro, traz saco, seus dôbros. Hum, hum! Pode. Mecê cipriuara, homem que veio pra mim, visita minha; iá-nhã? Bom. Bonito. Cê pode sentar, pode deitar no jirau. Jirau é meu não. Eu – rede. Durmo em rede. Jirau é do preto. Agora eu vou ficar agachado. Também é bom. Assopro o fogo. Nhem? Se essa é minha, nhem? Minha é a rede. Hum. Hum-hum. É. Nhor não. Hum, hum... Então, por que é que cê não quer abrir o saco, mexer no que tá dentro dele? Atié... É meu, algum? Que é que eu tenho com isso? Eu tomo suas coisas não, furto não. A-hé, a-hé, nhor sim, eu quero. Eu gosto. Pode botar no coité. Eu gosto, demais... Bom. Bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa” (ROSA, 1976, p. 25).

Guimarães Rosa rompe uma barreira entre aspectos da linguagem oral e escrita, produzindo uma literariedade enxertada a resíduos da oralidade por meio de seu experimentalismo com a linguagem, lembrando a escrita de James Joyce, cuja linguagem era inventada no intuito de contestar a linguagem comum e provocar uma revolução da palavra, conseguindo fazer dela “um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares à nossa língua, das quais tira todo um riquíssimo manancial de efeitos”, como afirma Campos (2006, p.58), o que significa um avanço alcançado com muito esmero, já que a

empreitada de Joyce era “fulcrada na criação de um novo léxico, feito de contínuas invenções semânticas” considerada um “marco de um desafio temível, que era mais fácil contornar do que enfrentar” (CAMPOS, 2006, p.58).

De maneira próxima ao que acontece em *Meu tio o Iauaretê* é a forma como se desenvolve a linguagem em *Yuxin*, pois ambos os textos proporcionam ao leitor a sensação de estar presente no ambiente em que acontece a narração, sentimos que somos transportados ao ambiente mítico e dele participamos. Yarina também se desfia em um monólogo ao qual se antecede o diálogo, do qual nós mesmos participamos como interlocutores, ou também podemos visualizá-la em uma roda de mulheres que contam suas histórias e entoam suas canções enquanto produzem o bordado kenê. Ao mesmo tempo em que borda, Yarina discorre sobre seus questionamentos e lamentações a respeito da ausência de Xumani, entremeados por fluxos de consciência e desenhos do bordado: “bordar bordar bordar... bordar bordar bordar... o que foi que disseste, Buni? Ali vem Busan? Disseste isso, Buni? Nem vou olhar, vou fazer que nem vi, vou virar de costas”. (MIRANDA, 2009, p. 116)

Outro ponto importante a ser observado é que nos textos que foram trazidos a essa discussão, são os textos de Mário de Andrade, Guimarães Rosa e de Ana Miranda que promovem de maneira mais acentuada a representação do índio no retorno às origens, preservando sua herança étnica e cultural. Neles, ouve-se a fala de vozes que foram silenciadas em seu trajeto historicamente estabelecido. Diferente de textos que “arquitetam a trágica experiência brasileira de compelir o índio a abandonar os costumes tribais, suas crenças, interferindo no aspecto funcional dos elementos culturais, sua organização interna e sua interdependência” (SANTOS, 2009, p. 431), nessas narrativas, a cultura é vista como prática social, mostrando como o modo de viver, ali representado, se constitui.

Esse silêncio imposto historicamente pode ser compreendido partindo-se das ideias de Silviano Santiago (2000) expostas no ensaio *O entre lugar do discurso latino-americano*, entendendo que “a doutrina religiosa e a língua europeia contaminam o pensamento selvagem, apresentam no palco o corpo humano perfurado por flechas, corpo em tudo semelhante a outros corpos que, pela causa religiosa, encontravam morte paralela”. (2000, p.14) É com esses

artefatos que a maneira de propor representações pode causar substituições austeras e que definem os rumos futuros: “de agora em diante, na terra descoberta, o código linguístico e o código religioso se encontram intimamente ligados, graças à intransigência, à astúcia e à força dos brancos” (2000, p.14).

Conforme esclarecem Ella Shoat e Robert Stam (2006, p. 351), ao construírem uma crítica à imagem eurocêntrica, essa construção discursiva que celebra os índios como “‘bravos guerreiros’, como a fonte espiritual e símbolo da nacionalidade brasileira, ou ainda como a marca de sua diferença com a Europa” foi atravessada por elementos de enganação, no que diz respeito aos índios: “a exaltação do índio ‘que está desaparecendo’ é dedicada ao próprio grupo vítima do genocídio cultural e literal” (SHOAT; STAM, 2006, p. 351). Da mesma maneira como a doutrina religiosa e língua europeia são impostas aos índios, contaminando o pensamento selvagem, a representação do indígena em muitos momentos passou por um processo de “branqueamento”, como é possível observar, por exemplo, nos textos de José de Alencar de que estamos tratando, principalmente em *O Guarani* e *Iracema*, em que o elemento autóctone surge como representação de padrões e valores morais europeus, juntamente com o enaltecimento da flora e fauna nacional.

Em *O Guarani*, o índio Peri é um selvagem que só é aceito, mesmo que com desconfiança e repulsa, porque, ao desenvolver adoração por Cecília, sua senhora a quem o índio decide servir como escravo, fazendo-lhe todas as suas vontades e arriscando sua vida para salvá-la, é visto, aos olhos do homem branco, como quem doa sua vida em “um só ato de abnegação e heroísmo” (ALENCAR, 1996) por isso é considerado um verdadeiro “cavalheiro português no corpo de um selvagem” (ALENCAR, 1996). Até mesmo Peri enxerga pejorativamente o seu próprio povo, vendo-os como gente “sem pátria e sem religião, que se alimentava de carne humana e vivia como feras, no chão e pelas grutas e cavernas” (ALENCAR, 1996). Ou seja, se o índio não passasse por uma “domesticação” de sua alma selvagem, ele não poderia ser considerado “bom” ao seguir seus costumes tribais e vivenciar sua cultura; ele só será aceito por completo quando finalmente se converter às crenças cristãs:

— Se tu fosses cristão, Peri!...

O índio voltou-se extremamente admirado daquelas palavras.

— Por quê?... perguntou ele.

— Por quê?... disse lentamente o fidalgo. Porque se tu fosses cristão, eu te confiaria a salvação de minha Cecília, e estou convencido de que a levarias ao Rio de Janeiro, à minha irmã. O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade; seus lábios trêmulos mal podiam articular o turbilhão de palavras que lhe vinham do íntimo da alma.

— Peri quer ser cristão! exclamou ele.

D. Antônio lançou-lhe um olhar úmido de reconhecimento.

— A nossa religião permite, disse o fidalgo, que na hora extrema todo o homem possa dar o batismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri!

O índio caiu aos pés do velho cavalheiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça.

— Sê cristão! Dou-te o meu nome.

Peri beijou a cruz da espada que o fidalgo lhe apresentou, e ergueu-se altivo e sobranceiro, pronto a afrontar todos os perigos para salvar sua senhora. (ALENCAR, 1996)

É preciso concordar com Silviano Santiago, quando ele nos diz que “na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua” (SANTIAGO, 2000, p. 14). O pacto que se estabelece é a imposição da roupagem branca, camuflando aquilo que caracteriza o homem indígena como um ser autóctone e conferindo ao conjunto simbólico selvagem uma conotação negativa. Nessas condições, o que ocorre é uma violência velada, em que o indígena deve negar seus hábitos, sua língua e costumes religiosos sob a justificativa de um discurso que se quer único e verdadeiro.

Peri tinha abandonado tudo por ela; seu passado, seu presente, seu futuro, sua ambição, sua vida, sua religião mesmo; tudo por ela, e unicamente por ela; não havia pois que hesitar. Depois, Cecília tinha ainda um pensamento que lhe sorria: queria abrir ao seu amigo o céu que ela entrevia na sua fé cristã; queria dar-lhe um lugar perto dela na mansão dos justos, aos pés do trono celeste do criador. (ALENCAR, 1996)

É considerando essa compreensão, até certo ponto distorcida, do modo de viver indígena, que temos em José de Alencar, apesar do cuidado estético na tentativa de representar o índio, a manutenção de uma construção discursiva que mostra o indígena como um ser aculturado. Em *Iracema*, nos deparamos com a mesma situação: a personagem Iracema, virgem dos lábios de mel, abandona seu povo para seguir ao lado do guerreiro branco unindo-se a ele amorosamente, silenciando e mascarando os conflitos que marcam a relação com os indígenas. A aculturação e dominação do indígena são visíveis, também, na aceitação das normas religiosas do europeu:

Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco; por isso quis tivessem ambos um só deus, como tinham um só coração. Ele recebeu com o batismo o nome do santo, cujo era o dia; e o do rei, a quem ia



servir, e sobre os dois o seu, na língua dos novos irmãos. Sua fama cresceu, e ainda hoje é o orgulho da terra, onde ele viu a luz primeiro. (...) A palavra do Deus verdadeiro germinou na terra selvagem; e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá. (ALENCAR, 1991)

O sentido da instituição do nome de Deus aos índios equivale à imposição do código linguístico, da mesma maneira que Silviano Santiago nos afirma que “pela mesma moeda, os índios perdem sua língua e seu sistema do sagrado e recebem em troca o substituto europeu. Evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista” (SANTIAGO, 2000, p.14). Nessas circunstâncias são estabelecidas as condições em que um discurso se torna verdadeiro e que permitem a ele se perpetuar.

No que diz respeito à formação de estereótipos, é a partir da negação de valores que seriam fundamentais nessa relação do homem branco com o indígena, que aquilo que era tido como correto pelas etnias passa a ser visto como reprovável. Assim, o índio é frequentemente projetado como um não índio, sendo representado de maneira desagregada de sua herança cultural, não tendo seu modo de viver valorizado, o que acaba por gerar um discurso que desvia a atenção de sua resistência para com as injustiças que lhe são acometidas. O resultado disso são os obstáculos criados pelo preconceito que, ainda hoje, são difíceis de serem superados. Atitudes que partem de generalizações sem conhecimento adequado, nas quais se percebe o indígena de maneira a depreciar seus hábitos e costumes, são o reflexo de uma formação discursiva que encontra espaço para se perpetuar ainda em nossos dias.

No entanto, dentro da tríade alencariana, é *Ubirajara* a proposta que mais parece se aproximar das narrativas ameríndias. Nessa narrativa o indígena não é representado destituído de seus valores e costumes tribais, ao contrário dos outros dois romances, aqui aparecem seus rituais e cerimônias sendo narrados em um momento em que o índio ainda não havia se relacionado com o homem branco. Talvez por esse motivo pareça haver uma busca maior pela representação primitiva, ainda “virgem” do contato ou contágio com a cultura e os valores europeus. Apesar disso não se

pode descartar o uso de uma metalinguagem ainda um tanto idealizada por José de Alencar, compreendendo que “(...) a imagem positiva dos índios nos romances (e nos filmes neles baseados) estava ancorada em um pacto assimétrico entre duas aristocracias imaginárias – a europeia e a indígena – que estavam, na verdade, encerradas em um conflito brutal” (SHOAT; STAM, 2006, p. 351).

Jaguarê arremessou a lança, que vibrou nos ares e foi cravar-se além no grosso tronco da emburana. A copa frondosa ramalhou, como as palmas do coqueiro ao sopro do vento, e o tronco gemeu até à raiz. O caçador repousa à sombra de sua lança. Salta uma corça da mata e veloz atravessa a campina. Mais veloz a persegue gentil caçadora com a seta embebida no arco flexível. Ergue-se Jaguarê. Seu olhar ardente voou, sôfrego de encontrar o inimigo que lhe tardava. Avistando uma mulher, a alegria do mancebo apagou-se no rosto sombrio. Pela faixa cor de ouro, tecida das penas do tucano, Jaguarê conheceu que era uma filha da valente nação dos tocantins, senhora do grande rio, cujas margens ele pisava. (ALENCAR, [s.d])

Essa “reverência” ambígua relacionada aos índios, presente nos textos de José de Alencar, aqui examinados, e em outros que também fazem parte do rol de representação do indígena na literatura brasileira, é vista por Ella Shoat e Robert Stam (2006, p. 351) como uma maneira de “evitar a questão vexatória da escravidão negra. [Dessa maneira,] a história da bravura das rebeliões negras no Brasil foi ignorada; o índio guerreiro, isso era sutilmente insinuado, resistiu à escravidão. Enquanto os negros não”. Tendo isso em mente, a preferência da elite literária e cinematográfica brasileira, no momento de representar o indígena, foi manter “uma distância segura e [tratá-lo] de modo miticamente conotado, como símbolo da diferença nacional dos detestáveis portugueses, acima dos negros e de sua presença problemática (...)” (SHOAT; STAM, 2006, p. 351).

No que diz respeito à narrativa de *Yuxin*, nos deparamos com situações de contato do indígena com o homem branco em que Yarina relata suas impressões a partir de seu encontro com um padre que a acolheu, depois de estar perdida, porém permanece em sua integridade primitiva, apreendendo aquilo que lhe interessa, mas sem desprezar seu modo de compreender o espaço ao seu redor.

Eu comia a rapadura, doce, docinha que nem polpa de pariri, doce como nenhuma fruta, quase doía na boca, trincava os dentes, feria a língua, mas tão doce, mas tão boa, tão gostosa, eu perdia as forças e caía de joelhos no chão... Madia, Madia, Madia, bom, bom... todos os dias pela manhã eu ia esperar o padre acordar, na entrada da sua casa, para ele me dar rapadura, eu ficava em pé, esperando, bom... bom... ele me dava e enquanto eu comia ele contava a história do seu pai que também morava no céu, o nome verdadeiro dele, o outro nome dele, bom, bom, a mãe dele era Madia... bom, bom, Madia, Madia, bom, bom, Madia, Madia, o padre me ensinava a fala dos brasileiros. (MIRANDA, 2009, p. 313-314)

Nessa representação, o ser autóctone se mostra mais resistente, ouve e se permite vivenciar as experiências propostas pelo homem branco, ingerindo seus alimentos, aprendendo sua fala, mas sem sucumbir a quem tenta lhe catequizar, no intuito de fazê-lo assimilar seus costumes e sua religião. Yarina mostra por meio de sua voz a voz de seu povo quando expressa seu modo de compreender a vida, que difere do modo cristão que lhe é ensinado.

O padre ia me batizar, para eu subir ao céu deles, se eu morresse sem me batizar, minha alma não iria para o céu deles, na casa dos brasileiros era assim, na minha casa todos vão para o céu, as almas dos que não morreram e as almas dos que morreram, todas as almas moram

no céu, elas vêm nos visitar, mas moram no céu... (MIRANDA, 2009, p. 307)

O que se percebe com a representação do indígena em *Yuxin*, é que a ficcionalização do conhecimento histórico, por recorrer a mitos de origem e conceder voz a quem historicamente não a tinha, promove uma relação entre literatura e história que se aproxima daquilo que Linda Hutcheon (1991) chama de “metaficção historiográfica”.

A ideia de metaficção historiográfica é esclarecida por Hutcheon como a retomada de certo período histórico, transpassado pelas interposições da ficção, o que resulta em um texto híbrido, na tentativa de ser historicamente consciente (1991, p. 52), em que a história é matéria para a ficção e a ficção preenche os vazios da história, possibilitando uma confluência de textos que, unindo-os, os faz correr em um mesmo percurso. Parece assim, que um texto se transforma em outro, abrindo espaço para um processo de metamorfose, mais que para uma correspondência fiel, o que já é próprio da literatura em sua característica verossímil. De qualquer maneira, os vestígios do processo histórico ficam sempre impressos em toda textualidade e podem ser vistos como possibilidade de análise e problematizações entre o que nos é contado e a maneira como isso ocorre.

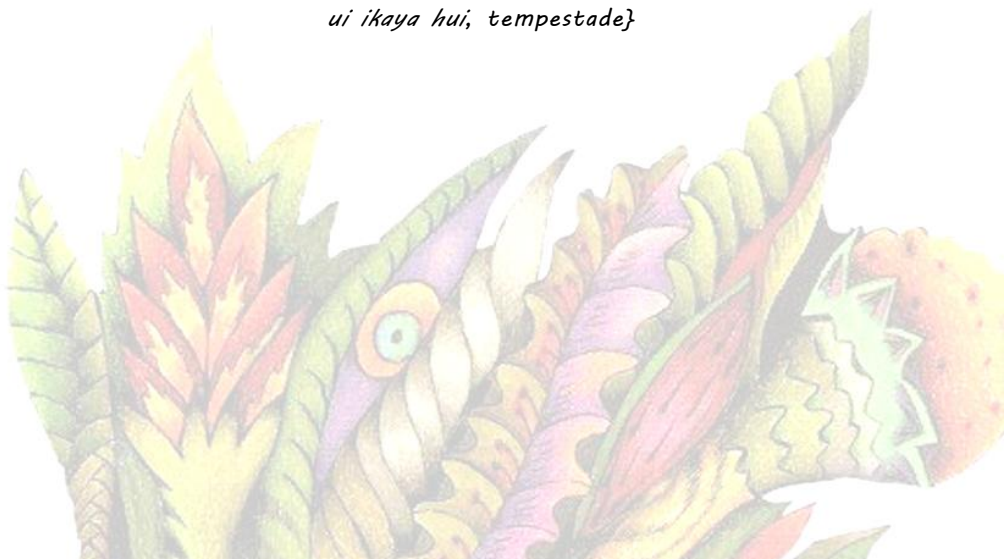
Assim, de acordo com Hutcheon (1991, p. 22), os domínios que são incorporados pela metaficção historiográfica são a literatura, a história e a teoria, o que permite uma “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas” e é esse tripé que embasa maneiras de repensar e reelaborar formas e conteúdos do passado. É através dos resquícios deixados no caminho da história que a arte aproveita a natureza irresoluta e perplexa dos registros cronológicos dos passos da humanidade, juntamente com o clamor de vozes silenciadas e esquecidas no tempo. Dessa maneira há uma constante revisitação dos mitos de origem, como se as ausências marcassem sempre presença, sobrevivendo no tempo mesmo que por meio de interstícios de silêncio.

Como vimos até aqui, dentro da gama de entretons com que se almeja a representação do índio na literatura brasileira, por diversas vezes sua voz não é pronunciada, apenas sutilmente

introduzida, de maneira desvinculada de sua identidade. Ainda há estranhamento quando nos deparamos com uma poética que revele maior proximidade com o nativo ameríndio, em que o signo verbal extrapole suas fronteiras, em que a palavra se desvele como contiguidade do espaço, do corpo, dos movimentos e percepções. Textualidades assim promovem um rompimento, um rasgo na história para que a dicção dessas vozes silenciadas possa ser ouvida e revelada, em vez de ser ocultada sob uma escrita que cala e molda o selvagem, tornando-o ora objeto de repulsa, ora objeto exótico. A literatura que faz desabrochar essas vozes oferece recursos para que se altere a recepção do que ainda nos é desconhecido, abrindo espaço para que possa ser recomposta e, até mesmo, reconfigurada uma poética cosmogônica, que contém em si os ritos, os mitos que, postos em arranjo discursivo que preze por manter suas origens, possibilitam a convivência com instâncias de alteridade, abandonando o tratamento da questão indígena unicamente como fundação de uma mitologia brasileira.



**BENE WAI - ESPOSAR** {huni, homem/ txuta  
uma, virgem/ haibu, amigo/ kuka, tio/ hakatxu,  
junto/ xawan, arara/ kaman, cachorro/  
beneyadiama, noiva/ kema, responder/ dayái,  
trabalhar/ abain bain, cotidiano/ yuinaka, caça/  
baka, peixe/ bai tanái, caminhar/ hantxa  
besmasmis, silencioso/ pii, comer/ a katsi  
ikama, recusar/ bene uma, solteira/ medan,  
dentro/ tenain, matar/ buni, fome/ metsapa,  
marupiar/ banei, voltar/ txaxu inu, suçarana/  
inu, onça/ haki sinai, odiar/ haki henei,  
perdoar/ tete, gavião/ asne, neblina/ ni pei,  
folha do mato/ nai besti, horizonte/ ui, chuva/  
ui ikaya hui, tempestade}







## 2.1

MITOPOÉTICA AMERÍNDIA & A POÉTICA DA  
ALTERIDADE

*Quando Nosso Pai fez a Terra,  
tudo era mata:  
não existiam campos.  
Por isso,  
para que fosse elaborando prados  
fez vir o tucura.  
No lugar em que o tucura fincou  
as patas traseiras  
foram brotando brenhas de biurás  
e só então despontam os prados.  
E no campo tiniram,  
tilintaram os sons do tucura  
comemorando.  
O tucura originário  
está fora do céu de Nosso Pai:  
só sobrou sua sombra.*

**[fragmento do canto sagrado dos Mbyá-Guarani do Guairá “A  
primeira Terra” traduzido por Jocely Vianna Baptista]**

Atualmente, já ingressados no século XXI, conseguimos vislumbrar a possibilidade da poética ameríndia se fazer presente como literatura<sup>18</sup>. Talvez ainda seja no berço acadêmico que residam os primeiros desejos pelo conhecimento e compreensão desse modo de viver. Com esse intuito, pesquisas e discussões acerca da teoria da tradução já buscam, por meio da etnopoética,

---

<sup>18</sup> ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

compreender qual a maneira mais adequada de apreender a literariedade dos textos ameríndios para que haja, então, equivalência semântica e formal.

Porém, essa apreensão é ainda um desafio para nós, ocidentais modernos, já que para isso são necessários rompimentos com noções paradigmáticas a respeito do quê seria literatura e onde residiria a literariedade do texto, já que essa literariedade, principalmente quando se trata de textos extraocidentais, pode se estender a um acontecimento ritualístico ou cerimonial, sugerindo que a coleta desse modelo mitográfico talvez necessite mais que uma transcrição ou tradução, talvez necessite de uma performatização em que sejam incluídos elementos que promovam algo além de sua reprodução e representação.

A tradução poética, principalmente nessas situações, é radicalmente, a partir de um original, uma recriação em outra língua buscando suas interações morfossemânticas na tentativa de apreender o significado integral dessa textualidade, evocando o que há de mais profundo nessa dimensão estética, trazendo à tona todo o cosmo dos significantes, justificando sua função como um todo, mesmo que esse todo seja construído a partir do fragmento.

Sobre essa profundidade poética que existe na linguagem, capaz de tornar visível o que é intocável, Blanchot (2011, p. 251), irá nos revelar que

(...) nos períodos em que o homem ainda não está presente em si mesmo e em que o que está presente e atuante, é o inumano, o não presente, o divino, a obra encontra-se no ponto mais próximo de suas exigências e, entretanto, escondida e como que ignorada. Quando a arte é a linguagem dos deuses, quando o templo é a morada onde deus reside, a obra é invisível e a arte desconhecida. O poema denomina o sagrado, é o sagrado que os homens escutam, não o poema. Mas o poema denomina o sagrado como o inominável, o que diz em si o indizível, e é, envolto dissimulado no véu do canto, o que o poeta transmite à comunidade, para que se torne origem comum, o “fogo não visto, indecomponível”, “o ramo do primeiro sol” (Rné Char). Assim, o poema é o véu que torna

visível o fogo, que torna visível precisamente porque o oculta e dissimula.

Talvez seja essa a principal busca da tradução ou da recriação poética, aproximar a nova criação da linguagem original em que reside o sagrado, em que o indizível seja resgatado das profundezas do texto e tornado visível. Em diálogo com mitopoética indígena, recriadas ou traduzidas para a língua portuguesa, destaco duas publicações recentemente publicadas no Brasil, *Meu destino é ser onça* (2009), de Alberto Mussa e *Roça Barroca* (2011), de Josely Vianna Baptista. Nesses trabalhos nos deparamos com mitos restaurados e cantos cosmogônicos em que há um narrador concreto que, executando a arte de contar, nos aproxima de dimensões abstratas, nas quais se vive uma experiência de complexa expressividade ritualística, que escapa à matéria para atuar na dimensão mítica, tornando indispensável o gesto performático, de vozes, ritmos e silêncios que atuam em significações externas ao texto, reestabelecendo uma ligação com o tempo mítico.

Dentro do que compreendemos como mitopoética ameríndia, poderíamos também destacar textualidades que se inserem em uma poética da alma selvagem, ou uma poética da alteridade, como compreende Godet (2007; 2009; 2012), em que se cruza olhares culturais para fugir de armadilhas geradas por questões de etnocentrismo. Dessa maneira, “a poética da alteridade, ao encenar a travessia das fronteiras culturais, possibilita uma subjetivização dessas fronteiras, aderindo, assim, à perspectiva psicanalítica que considera a alteridade como parte integrante do *mesmo*” (GODET, 2007, p.236).

Alguns exemplos de narrativas que exploram a temática em torno da questão indígena e também essa poética da alteridade podem ser encontrados em diversos romances. Cito aqui alguns deles produzidos após a virada do século, embora antes disso seja possível encontrar também romances que sejam trabalhados nessa perspectiva. Com relação a esse recorte, podemos mencionar: *Nove noites* (2002), de Bernardo de Carvalho; *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum; *O rastro do Jaguar* (2009), de Murilo de Carvalho, os já citados *Meu destino é ser onça* (2009), de Alberto Mussa e *Roça Barroca* (2011), de Josely Vianna Baptista,

e, inclusive, o romance que estamos discutindo, *Yuxin* (2009), de Ana Miranda. Essas narrativas se articulam em torno de possibilidades que permitem nos reconhecermos no outro e sermos confrontados com a experiência da alteridade. Essa experiência não seria uma simples assimilação do outro, mas “a experiência da diferença que contribui para o conhecimento do ser, o poder de se conceber outro” (GODET, 2007, p.237).

Ao ultrapassar a dimensão social e histórica em que se constitui o imaginário nacional, essas narrativas trabalham a questão da identidade de maneira complexa, ao evidenciar questionamentos e contradições daquilo que compreendemos como espaço nacional, permitindo que essas fronteiras sejam alargadas. Dessa maneira, evidencia-se a diversidade cultural, com fronteiras diluídas para esbanjar as múltiplas formas de ser e estar no mundo, negando a fixidez, a coisa estática e inerte.

A proposta de Godet, de delinear características de uma poética da alteridade, como possível vertente da literatura produzida atualmente no Brasil, é interessante e parece adequada ao momento que estamos vivendo. Momento este em que novos caminhos se abrem como uma exclamação de alteridade, como um grito daqueles que não tinham voz, a quem não foi concedida a fala. Nos deparamos, então, com a figura do escritor que tenta dizer aquilo que outrora fora indizível, dar corpo, voz, gestos e significado para representar até exaurir os limites de um enigma irrepresentável. “Assim procedendo, exhibe concomitantemente os limites e o poder da literatura, este se revelando no seu caráter visionário em conceber uma viagem original, em conduzir à surpresa do inesperado, interrogando o enigma insondável da vida” (GODET, 2007, p. 251).

## 2.2 DA ESTRUTURA AO FRAGMENTO, OU DO FRAGMENTO À ESTRUTURA?

*Reparo que, ao fundo, a  
 árvore é um livro que  
 distribuí as folhas pelos  
 ramos de modo que nenhum  
 escape do Sol;  
 há um tal  
 fulgor no sol que  
 desce, e se esconde,  
 que dificilmente  
 posso concentrar-me  
 sempre no mesmo  
 lugar verde.  
 A distância é  
 o meu percurso, e na  
 globalidade do céu  
 receio não descobrir  
 viagem por mar que  
 me oriente.*

**Maria Gabriela Llansol**

*Yuxin* é uma narrativa que apresenta um enredo fragmentado e não linear, ao qual são misturadas paisagens oníricas, canções, onomatopeias e fluxos de consciência, podendo ser lido em capítulos separados, como se fossem contos, que completarão seu sentido final na relação com o todo, – ou verbetes, já que a disposição do título na página é sempre uma palavra na língua hantxa kuin, seguida por sua tradução em língua portuguesa – ou como uma narrativa em prosa não convencional, já que cada capítulo tem em torno de duas páginas, o que parece questionar a

tipografia da narração em prosa. Contudo, é possível detectar um fio condutor dessa trama, que Ana Miranda diz ter tomado como base a *Odisseia*, que seria para ela a estrutura fundamental de toda a literatura.

Eu me inspirei na *Odisseia*, de Homero, para a estrutura do *Yuxin*. A Yarina é, ao mesmo tempo, aquela que fica em casa, bordando e esperando, e é a que viaja. Ela viaja na sua memória, e os monstros e sereias e abismos que encontra são o barco a vapor, o regatão, a aldeia dos brancos, os seringueiros, o padre com sua estranha roupa. Se formos pensar na estrutura fundamental da ficção universal, chegamos sempre à *Odisseia*. A vida humana é apenas uma viagem. Como *Yuxin* é muito primitivo, no sentido de ir ao ser primordial, à natureza, à quase anulação da cultura, o tempo se esgarça e quase desaparece. (MIRANDA, 2009) <sup>19</sup>

Ana Miranda fala com propriedade ao afirmar que a *Odisseia* seria a estrutura de fundamento, de base de nossa literatura. De fato, o modo característico de ser e de dizer dessa textualidade inaugura um tipo de discurso que impulsiona outros discursos, justamente por conter em si a capacidade de engendrará-los. Dessa maneira, temos em mente que o que a *Odisseia* e, também, a *Ilíada* nos oferecem enquanto textos épicos, ao instituírem essa forma literária, é o direcionamento às formas de percepção que temos da realidade, já que a história de nossa cultura, enquanto forma e discurso, poderíamos dizer, começa a partir dos poemas homéricos.

Partindo desses textos inaugurais, o que se provoca é o diálogo com eles e não uma simples repetição de sua forma. Quando há somente repetição, aquele que fala exprime o seu próprio discurso em função do discurso do outro, mas quando há diálogo o que acontece é a construção de um novo discurso que, partindo de um primeiro, aparece agregado de particularidades

---

<sup>19</sup> Entrevista cedida ao jornal O Povo, disponível em: <<http://www.meujornal.com.br/panini/jornal/materias/integra.aspx?id=991673>> acesso em: 10 out. 2012.

próprias de quem agora fala. Cada momento histórico tem um discurso próprio, partindo de uma perspectiva própria, “que corresponde às necessidades que a história lhe coloca. Não há, pois, repetição e o eco do que os gregos disseram, soando constantemente em nossos ouvidos, não nos deve enganar, sugerindo que nada mais se faz além de repetir” (BRANDÃO, 1992, p. 41).

Porém, nem tudo foi dito pelos gregos, e “o fato de o gênio de Homero e a arte clássica terem conferido um esplendor inigualável a esse mundo divino, não implica que tudo o que foi negligenciado fosse tenebroso, obscuro, inferior ou medíocre”. (ELIADE, 2006, 131- 132). Há, de fato, inúmeros espaços que não foram preenchidos ou contemplados pela ideia que fazemos de universalidade inaugurada a partir dos gregos; um exemplo disso seria a arte e literatura ameríndia, que podem ser consideradas extraocidentais, selvagens ou primitivas, fugindo ao modelo de estrutura clássica.

Queira-se ou não, qualquer tentativa de interpretação do mito grego, ao menos no interior de uma cultura de tipo ocidental, é sempre até certo ponto condicionada pela crítica dos racionalistas gregos. (...) essa crítica raramente foi dirigida contra o que se poderia chamar de ‘pensamento mítico’ ou contra o tipo de conduta resultante. As críticas visavam sobretudo os atos dos deuses tais quais eram narrados por Homero e Hesíodo. Podemos indagar o que teria pensado Xenófanes do mito cosmogônico polinésio ou de um mito especulativo védico (...). Não temos meios, evidentemente, de saber a resposta (ELIADE, 2006, 130).

Mircea Eliade (2006), em *Mito e realidade*, vem nos falar de civilizações em que o mito era plenamente vivido. O mundo se comunicava com o homem, o homem reconstruía esse mundo e, por isso, a si mesmo. Nesse sentido, o mundo não é somente uma “massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um cosmo vivente, articulado e significativo [...] o mundo se revela enquanto

linguagem. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos” (p. 125). Aqui o mito designa uma “história verdadeira”, na qual se acredita e por isso ela mantém seu caráter sagrado e significativo.

Assim, também, poderíamos dizer que através da arte, como simbologia ritualística que estabelece um elo de (re)união, o homem se comunica com o mundo, lhe respondendo como representação emblemática. Dessa maneira, poderemos constatar que há uma diferença entre a arte primitiva e a arte acadêmica ou erudita. Para Levi-Strauss (2005, p. 44-45), uma situar-se-ia no oposto da outra: a arte erudita seria aquela que interioriza a execução e a finalidade, na tentativa de atuar por si mesma para seu próprio fim, exteriorizando a ocasião tornando-a parte de seu significado; já a arte primitiva, em contrapartida, interioriza a ocasião, pois o que lhe cabe representar – os seres sobrenaturais – tem existência que independe das circunstâncias, exteriorizando a execução e a finalidade, tornando-as parte de seu significante.

O pensamento mágico não é uma estreia, um começo, um esboço, a parte de um todo não realizado; ele forma um sistema bem articulado; independente, nesse ponto, desse outro sistema que constitui a ciência, salvo a analogia formal que os aproxima e que faz do primeiro uma espécie de expressão metafórica do segundo. Portanto, em lugar de opor magia e ciência, seria melhor colocá-las em paralelo, como dois modos de conhecimento desiguais quanto aos resultados teóricos e práticos (pois, desse ponto de vista, é verdade que a ciência se sai melhor que a magia, no sentido de que algumas vezes ela também tem êxito), mas não devido à espécie de operações mentais que ambas supõem e que diferem menos na natureza que na função dos tipos aos quais são aplicadas (LEVI-STRAUSS, 2005, p. 28).

Notamos aqui, juntamente com Levi-Strauss, que a arte estaria entre a lógica do concreto e a lógica científica, a meio caminho do conhecimento científico e do pensamento mítico ou



mágico, assim também os elementos de reflexão mítica estão situados entre percepções e conceitos. Por isso o artista, ao transitar por esses dois campos, pode criar ou manipular os fatos, produzindo um objeto material que também servirá como um objeto de conhecimento. Logo, a arte erudita (ou ocidental), partindo de estruturas para criar fatos, “está, ou julgam que esteja, liberta da dupla relação de arte e da finalidade” (LEVI-STRAUSS, 2005, p. 43-44), agindo de maneira autônoma, a arte pela arte. Já aquela dita primitiva, ao partir de fragmentos para criar estruturas, como ao criar uma casa com restos de outra (bricolagem<sup>20</sup>), estaria agindo sempre em função de um rito, não sendo desinteressada.

(...) é peculiar ao pensamento mítico, assim como ao *bricolage* no plano prático, a elaboração de conjuntos estruturados não diretamente com outros conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e fragmentos de fatos (...) testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade. Num certo sentido, inverte-se a relação entre diacronia e sincronia: o pensamento mítico, esse *bricoleuse*, elabora estruturas organizando os fatos ou resíduos dos fatos. (LEVI-STRAUSS, 2005, p. 37)

O texto de Ana Miranda instala-se num limiar entre a literatura arquitetada nos moldes da Odisseia e a aquela de origem mais rudimentar, em que entraria em cena uma poética primitiva, como o faz a literatura ameríndia. Como já discutimos no item anterior, existe uma dificuldade de saber a maneira adequada de “traduzir” essa poética, já que, devido a seu caráter ritualístico ela

---

<sup>20</sup> Conceito em que Levi-Strauss trabalha a ideia de construção do novo a partir do resíduo, para ele o bricoleur seria um colecionador de fragmentos. Assim, “[...] a poesia do *bricolage* lhe advém, também e, sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não ‘fala’ apenas com as coisas, [...] mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que ele faz entre possíveis e limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si.” (LEVI-STRAUSS, 2005, p. 37).

pode não ter a mesma representatividade se for divulgada ao modo como compreendemos a literatura hoje. Ela pode ser um acontecimento e ter significado único no momento em que acontece, juntamente com todos os eventos que a acompanham: pintura corporal, cantos, bebidas, etc. Mas, o que Ana Miranda parece propor, é a construção de uma textualidade que apreenda os sentidos ritualísticos por meio da criação de um mundo que não parece apenas servir de cenário para as ações, mas sim participar efetivamente dessas ações. Para isso, Ana se utiliza das estratégias que recaem no modelo clássico de literatura, mas mesmo assim, insere-se nas brechas que permitem o diálogo agregador de novas realidades.

Dessa forma, compreendemos que Ana Miranda parte, ao mesmo tempo, de uma estrutura que rege a textualidade para, então, fragmentá-la e também de fragmentos para criar novas estruturas. Explico da seguinte maneira, Ana não deixa de lado a matriz grega, ela cria um enredo em que se desenvolve uma história, essa história é fragmentada e o leitor necessita de atenção e paciência para montar o quebra-cabeça; até aqui tudo bem, conhecemos diversas narrativas que são fragmentadas, narradas aos poucos, aos intervalos, são estratégias narrativas que permitem essas maneiras de se dizer. Mas Ana Miranda vai além disso, além da fragmentação, ela investe em recursos que se fundamentam na mitologia do povo Kaxinawa, buscando reproduzir sua maneira de viver e compreender o mundo ao seu redor, ou seja utiliza-se de fragmentos para construir uma nova textualidade. Esse mundo não é inerte, ele responde ao homem como respondia ao homem primitivo de que Eliade (2006) está nos falando. Talvez esse seja o ponto mais instigante dessa narrativa, esse entre-lugar que ocupa entre discursos ocidentais e extraocidentais.

Seguindo esses preceitos, Ana procurou recriar um texto performático, que, em sua poética, contenha uma dicção pessoal e única, carregada de vozes, pausas e gestos para dar voz a um povo e contar uma história que questiona pontos de vista de ordem social, política e estética, como também as noções que temos daquilo que é sagrado. Assim, nos deparamos na narrativa com alguns mitos dispersos entre aquilo que Yarina está nos contando, como, por exemplo, o mito da lua, que está ligado ao conhecimento feminino do ciclo menstrual.

Quando a cabeça da lua está deitando, ela diz,  
 Vou eu me deitar, as mulheres todas que  
 fornicaram com rabo de arara vão sangrar! oé  
 oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé  
 oé ...oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé  
 ...oé oé oé oé... oé oé oé oé... a lua deitava,  
 dizia, Fazei não! Fazei não, Fazei! ... oé oé oé  
 oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé ...oé oé oé oé...  
 oé oé oé oé... oé oé oé oé ...oé oé oé oé... oé oé  
 oé oé... a cabeça nos ensinava, punha fios  
 dentro da boca, ia para cima, pendurava seu ser  
 lua, oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé  
 ...oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé ...céu  
 dentro, arrancava os próprios olhos, com eles  
 fazia estrelas e sua cabeça virava lua, oé oé oé  
 oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé  
 ...oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé ...oé  
 oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé...do sangue  
 do estrangeiro a cabeça fazia o arco-íris, oé oé  
 oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé  
 ...oé oé oé oé... oé oé oé oé... os varões  
 copulavam mais as mulheres com sangue, no  
 tempo da lua, assim faziam filhos, aprenderam,  
 quando nasceram os corpos pretos, muitos  
 nasceram. (MIRANDA, 2009, p. 237-238)

O fragmento em questão refere-se ao mito de origem da lua, no qual é narrada a história de uma mulher que é visitada em sua rede durante a escuridão da noite por um amante secreto. Depois de descoberta a identidade do amante, que é *Yube*, o povo de sua aldeia corta a cabeça do amante. A cabeça decide viver no céu e se transforma em lua e como vingança, ou dom – já que permite o conhecimento dos ciclos menstruais – faz as mulheres sangrarem, tornando-se férteis nas fases minguante e crescente da lua, quando a “cabeça da lua está deitando”. Dessa maneira, o ciclo menstrual está associado à lua, que por produzir o conhecimento da identidade do amante produzirá, também, o surgimento do sangue, da morte e da fertilidade, associando a morte e a perda de sangue ao conhecimento da própria fertilidade.

Para os Kaxinawa (LAGROU, 2007, p. 244 – 245), *Yube* – a serpente cósmica- está associado aos processos da vida e, por isso,

aos líquidos doadores de vida, como a chuva e o sangue; assim sua manifestação fenomenológica no céu é relacionada à lua e ao arco-íris, tendo também a chuva como pertencedora ao domínio de *Yube*, sendo que os fios de algodão que *Yube* usou para subir ao céu se transformaram em arco-íris, traçado pelo sangue que ficou no caminho que *Yube* percorreu até chegar ao céu.

Por isso, a troca de pele da serpente cósmica se manifesta nas fases lunares, que provoca a troca da “pele interna” nas mulheres, através do sangue menstrual. É o processo de renovação dessa “roupa” interna que possibilita gerar novos corpos. Dessa maneira, *Yube* também é associado ao desenho, ao conhecimento de tecer o *kene*, já que os fios de algodão representam o sangue da fertilidade feminina, mas também simbolizam a capacidade de tecer, tanto corpos, no ventre feminino, quanto os desenhos do bordado *kene*. Podemos reconhecer sua presença no próprio mito de origem do *kene*, tanto na versão contada por um indígena, quanto na versão recontada por Ana Miranda, como veremos a seguir.

## MITO – ORIGEM DO KENE

(Versão contada por Agostinho Muru)

Uma mulher chamada Siriane saiu para apanhar água no igarapé. Já bem distante de sua casa encontrou, atravessando o caminho, uma enorme tumuyã. Quando Sirene viu a tumuyã, ficou paralisada, admirando os desenhos do corpo da cobra. Não conseguia afastar o olho daqueles desenhos tão bonitos! Enquanto isso, a cobra foi chegando bem devagarinho, aproximando-se cada vez mais de Siriane. Quando estava bem próximo, a cobra transformou-se em um lindo rapaz e perguntou a Siriane:

- O que você acha de mim? O que admira tanto?

Siriane respondeu que estava admirada com os *kene* do seu corpo, e queria ser uma mestra do

kene para fazer aqueles desenhos em sua rede e nas roupas do seu marido.

O rapaz respondeu a Siriane que se ela estava interessada ele poderia ensiná-la. Mas, com uma condição: Siriane tinha que ensinar todo o aprendizado para as outras mulheres e, além disso, fazer tudo do jeito que ele lhe ensinasse.

Siriane concordou com tudo o que a cobra lhe disse. Mas o rapaz ainda lhe fez outra advertência: para aprender, Siriane não podia ter medo. O rapaz tinha que se transformar de novo em cobra.

Depois da transformação, a cobra foi se enrolando no corpo de Siriane até chegar bem pertinho da cabeça dela. A cobra falava tão baixinho, que só Siriane podia ouvir.

O primeiro desenho ensinado a Siriane foi o txere beru. Este é o primeiro desenho que se aprende para poder aprender os outros kene.

Ficaram ali juntos algum tempo. Siriane voltou para casa impressionada com o acontecido, e foi direto para seu tear estudar o txere beru. As outras mulheres ficaram muito admiradas e perguntaram onde ela tinha aprendido aquele desenho tão lindo! Siriane falou que estava tirando o desenho de sua própria da cabeça.

As mulheres também ficaram muito interessadas em aprender e Siriane começou a ensinar às outras mulheres que se interessavam. Duas vezes na semana ela ensinava para as mulheres da aldeia. Os outros dias ela ia para a mata encontrar com a cobra jiboia para aprender mais desenhos.

As pessoas começaram a ficar curiosas:

- O que será que Siriane faz tanto na mata? Siriane não dizia nada para ninguém. O marido de Siriane também começou a ficar cismado. Ela não ligava mais para os trabalhos da casa... Só pensava em trabalhar com seu tear.

Então, cada dia, cada semana, ela foi aprendendo mais outros tipos de kene. Um dia, tumuyã revelou a Siriane que era o encantado do kene. Que seu nome era Yube. E relembrou a Siriane o dilúvio que havia acontecido há muitos anos passados, em que muitos Huni Kuin foram transformados em vários seres da floresta. Ele, Yube, quando foi tocado pelas águas do dilúvio estava em uma rede com kene de tumuyã, por isso foi transformado em cobra. E guardou toda a sabedoria do kene.

Essa notícia deixou Siriane muito feliz. Então pediu a Yube que voltasse a viver junto com seu povo. Mas Yube respondeu que não podia mais se transformar no que havia sido no passado. Por isso queria ensinar todos os kene para Siriane, para ela poder ensinar ao seu povo.

Além de ser um encantado do kene, Yube também sabia tudo o que se passava na aldeia. Em um de seus encontros, avisou a Siriane sobre a desconfiança de seu marido. Ele estava ficando muito cismado com as viagens de Siriane para mata. Avisou que os dois estavam correndo perigo de vida. Se o marido os encontrasse juntos, seria capaz de matá-los.

Mas Yube não podia mais parar de ensinar. E nem Siriane podia parar de aprender. Então Yube falou que estava na hora de Siriane contar o seu segredo para os seus parentes. Pediu que

ela contasse para a sua melhor amiga da aldeia. Caso acontecesse alguma coisa a eles, o povo ficaria sabendo de onde tinham vindo os kene que Siriane apresentava.

Quando Siriane voltou para casa, fez o que Yube havia lhe pedido. Em poucos dias todos ficaram sabendo do segredo de Siriane. O marido também ouviu as conversas do segredo de sua mulher e ficou com muito ciúme. Ele olhava para Siriane e ficava pensando:

- Será possível que a minha mulher está me traindo com uma cobra? Aquele pensamento era uma coisa horrível na cabeça do marido de Siriane. Ele também ficou envergonhado na frente dos seus parentes, pois todos comentavam os encontros de sua mulher com a jiboia.

Um dia, quando Siriane saiu para a mata, ele saiu atrás. Escondido atrás dos troncos das árvores, chegou até onde Siriane e Yube se encontravam. Quando viu os dois abraçados, sentiu uma dor muito grande no seu coração, e com sua borduna matou Siriane e Yube. Contaram os antigos que Yube tinha muitos outros kene para ensinar para Siriane. E eram kene do tempo anterior ao dilúvio. Nesse tempo os kene tinham um outro dono: Besã. (MAIA, 1999 p. 17- 18)

Na versão contada por Ana Miranda, temos noção apenas de fragmentos desse mito de origem que conta a história de como se deu a transmissão do conhecimento do desenho *kene*, que é inspirado nos desenhos que estão na pele da jiboia. A jiboia, ou seja, *Yube*/lua, tem o segredo da vida e deu esse conhecimento, como o do desenho especialmente às mulheres.

bordar bordar... hutu, hutu, hutu, hutu... aprendi o bordado kene em dia de lua nova... bordar...

bordar... achei aquele couro de cobra atrás do tear, minha avó me levou mata dentro para eu saudar Yube e aprender o bordado kene, minha avó ensinou as cantigas, *aregrate mariasonte, mariasonte bonitito*... ela sabia essas cantigas, a avó da avó sabia, a avó da avó da avó, minha mãe sabe... *bonitito bonitito yare*... titiri titiri titiri titiri we... hutu, hutu, hutu, hutu... vi uma luz, minha avó pingou bawe nos meus olhos para eu enxergar mais claro... tecendo e cantando em dia de lua nova, assim aprendi kene, chamando a força do bawe, a primeira mulher que aprendeu a bordar foi Siriane, no tempo da mãe da mãe da mãe da mãe, foi Siriane quem nos ensinou primeiro o bordado, mas o marido de Siriane a matou titiri titiri titiri titiri we... hutu, hutu, hutu, hutu... será se ele matou Siriane de ciúmes? ela viu as almas? ela saía sozinha? titiri titiri titiri titiri we... bre bre bre bre... foi no tempo da mãe da mãe da mãe da mãe... Xumani vai me matar? por ciúme dos pretendentes espíritos, para que fui ao brejo? mas eu estava com tanta fome... bordar bordar... tem espinho de planta, tem algodoeiro, tem flor de algodoeiro, um para ali, um para acolá, cada um de um lado, assim, puxa, acocha o ponto, todo tipo de bordado kreõ kreõ kreõ kreõ... o que mais? tem as borboletas deitadas de asas abertas, assim, aqui asa de borboleta, aquele bordado ali é borboleta deitada... (MIRANDA, 2009, p.17-18)

O desenho para os Kaxinawa funciona como metáfora; ele é o meio de ligação entre os lados separados dos mundos perceptíveis, estando presente em certos objetos, na decoração do corpo, da face, nos tecidos e cestaria, é o kene o responsável pela organização perceptiva. Segundo Lagrou (2007, p. 537), o “kene é a principal linguagem estruturante da sociedade e do cosmos kaxinawa. A visibilidade do mundo depende de um enquadramento estruturante para circunscrever fenômenos como potencialmente conhecíveis e por esta razão visíveis”.



O processo ritualístico de aprendizagem da tecelagem com desenho pela adolescente é dividido em dois momentos, e é realizado na floresta, em noite de lua nova. O primeiro é o ritual da matança da jiboia, no qual a jovem expressa o desejo de aprender o desenho, os padrões complexos da tecelagem, para o *yuxin* da jiboia. A jovem leva o couro da jiboia para escondê-lo no teto, acima do tear. O segundo momento é conduzido pela mestre da jovem aprendiz, no qual a mestre “espreme o sumo de três folhas nos olhos da moça, nos pulsos e debaixo dos braços. Estas folhas devem ajudar a moça a sonhar com desenho, o que aumentará sua capacidade de aprendizagem durante as horas que olha sua avó tecendo” (LAGROU, 2007, p. 205).

Nas duas versões do mito de origem do *kene* aqui apresentadas verificamos a essência da transmissão ritual do conhecimento do *kene*. No texto de Ana Miranda percebemos que o fragmento do mito cria uma atmosfera capaz de nos situar ao lado de Yarina para que vivenciemos virtualmente essa situação.

Como nos explica Sérgio Medeiros (2008, p. 82), tratando de literatura ameríndia, o mito não se reduziria a um texto com começo, meio e fim, pois ele pode estar inteiro no fragmento, sendo também metáfora para o despedaçamento “despedaçando-se literalmente”. Há, então, uma arte de contar que torna legítimos tanto o uso de um enredo pleno, quanto sua forma desintegrada, não existindo um objeto narrativo previamente dado. Assim, “a estrutura abstrata que podemos vislumbrar ou construir se torna, no plano da experiência, extremamente incerta e manipulável, pois que outra coisa é o ato de narrar senão o de desestruturar?” (MEDEIROS, 2008, p. 82).

O mito é o que garante ao ser humano o saber, pois ele carrega em sua forma residual a experiência do que já foi feito, mais exatamente, sua função e sua simbologia é que permitem construir analogias e, de maneira ritualística, reviver e repetir a experiência cosmogônica. Dessa maneira, o mito ajuda o homem a distinguir e apreender o que lhe será real e o que trará sentido e significação a sua existência.

O homem do neolítico ou da proto-história foi, portanto, o herdeiro de uma longa tradição científica; contudo, se o espírito que o

inspirava, assim como a todos os seus antepassados, fosse exatamente o mesmo que o dos modernos, como poderíamos entender que ele tenha parado e que muitos milênios de estagnação se intercalem, como um patamar, entre a revolução neolítica e a ciência contemporânea? O paradoxo admite apenas uma solução: é que existem dois modos diferentes de pensamento científico, um e outro funções, não certamente estádios desiguais do desenvolvimento do espírito humano, mas dois níveis estratégicos em que a natureza se deixa abordar pelo conhecimento científico – um aproximadamente ajustado ao da percepção e ao da imaginação, e outro deslocado; como se as relações necessárias, objeto de toda ciência, neolítica ou moderna, pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito próximo da intuição sensível e outro mais distanciado. (LEVI-STRAUSS, 2005, p.30)

Penso, por fim, que é por meio de estruturas abstratas que Ana Miranda constrói a textualidade de Yuxin, já que ela tanto parte de fragmentos de mitos, vozes e gestos para criar sua poética, como também se apoia em uma estruturação narrativa que sustenta seu enredo para então estilhá-la. Como iremos conferir nas imagens a seguir, Ana faz um esboço inicial para sustentar sua narrativa e traçar o percurso que ela irá tomar.

Essas imagens mostram que existe um cuidado no planejamento do enredo e também no plano poético, já que Ana parece atentar para as situações onde podem ser inseridas onomatopeias, repetições, silêncios e sonoridades que completarão a dicção da narradora. Também há o cuidado de que diluídos na voz de Yarina sejam perceptíveis o momento histórico em que os fatos pudessem ter ocorrido, o que acaba ficando em plano secundário, sem deixar de ter importância.

As questões que perpassam pela questão poética da narrativa, como o modo ritualístico de perceber a organização do ser no mundo, pertinentes ao xamanismo e a ideia de perspectivismo, proposta pela antropologia, não estão aparentes naquilo que seria a



Figura 2. Original – Ana Miranda

## 2.3

DE PENÉLOPE A ULISSES: O PERCURSO DE  
TRANSGRESSÃO DE YARINA

*Canta para mim, ó Musa, o  
varão industrioso, que depois de haver  
saqueado a cidade sagrada de Tróia,  
vagueou errante por inúmeras regiões,  
visitou cidades e conheceu o espírito de  
tantos homens (...).*

**Homero, Odisseia**

É notável, pelos esboços de Ana Miranda, que existe uma ideia que segue uma ordem e se estrutura como narrativa, porém quando essa ideia é posta no texto ela é estilizada e exige de nós um esforço para concebê-la por completo. Juntando os fragmentos, de início conhecemos Yarina, a personagem-narradora, é ela quem nos fala, embora só saibamos seu nome muitas páginas à frente: “Xumani me viu e falou, Tu crescestes, Yarina! Teus cabelos brilham como quem saiu do banho de rio! meu corpo redondo e gordinho, Tu, tu quando cresceres serás minha noiva!”(MIRANDA, 2009, p.145). Na voz de Yarina são atravessadas outras vozes, já que a narrativa segue em primeira pessoa, num tipo de monólogo aberto aos sons e ruídos, “Yaukwê kwê kwê... passarim voa longe (...) quando vê lago vazio diz, feliz, tsiiii! tsiiii! (...) a saracura passarim faz ninho de folhas secas, nambu grita eh, eh, eh, how! shorororow! shorororow! kuarun! kuarun! kuarun! shōkiri! shu! shu! shu! shu!”!(MIRANDA, 2009, p.93), por onde se ouve a voz da floresta e também, como recurso narrativo, Ana entrelaça nessa mesma voz à voz dos interlocutores de Yarina, deixando de inserir sinais de travessão para identificar vozes em diálogo, o diálogo perpassa pela voz de Yarina e é sinalizado graficamente pelo uso de iniciais maiúsculas quando o outro fala e de minúsculas quando continua na voz de Yarina, como pudemos observar na transcrição

anterior em que Xumani demonstra se surpreender ao encontrar-se com Yarina.

A leitura desse romance exige que o leitor esteja disposto a compor e recompor a narrativa, pois o que é exposto como uma minúcia vai se revelando aos poucos, ampliando a capacidade de percepção global, o que requer constante reformulação do plano pelas partículas que nos são reveladas, encaminhando o olhar do leitor para focos narrativos que ora se tornam ampliados, ora recuados, provocando um movimento constante de aproximação e afastamento. Essa situação mostra uma narrativa que parece permitir diversos começos, ao mesmo tempo em que, seu fim, nos escapa diluído na fluidez do texto. Uma textualidade, assim, pede uma leitura de entrega, de mergulho nas correntezas do texto. É necessário despir-se de resistência e deixar que o próprio texto conduza a leitura.

O tempo inicial da narrativa situa-se num presente em que Yarina nos leva a entender que está à espera de seu marido Xumani, que saiu de casa levando consigo Huxu, o filho, sem dizer o motivo. Yarina tece um bordado que parece não ter fim enquanto se desfia em digressões e questionamentos na tentativa de compreender os motivos de Xumani, sentindo a aflição de quem espera e não sabe o que esperar.

(...) nada parado, uma flor não fica só parada, só eu aqui parada, esperando, um pinu não fica parado, um laço não fica parado, um podre não fica parado, uma perna não fica parada, só eu aqui parada, esperando, um olho não fica parado, um visgo não fica parado, um vazio não fica parado, uma vazante não fica parada, uma flecha não fica parada, uma alagação não fica parada, uma casa acanoada não fica parada, só eu aqui parada, esperando, um pau não fica parado, um bocejo não fica parado, um gotejar não fica parado, o macho vai e volta, a fêmea via e volta, volta e vai, a ferida abre e fecha, o galho sobe e se inclina, o regatão aparece e vai embora, o grilo canta e se cala, jacu estala e se cala, a gema de ovo treme e nasce, nada de Xumani, nada de Xumani, nada de Xumani, a peleja é tempo e é não tempo a lua sobe e deita

e eu esperando... esperando... esperando...  
esperando... esperando... bordando...  
bordando... bordando... bordando... bordando...  
bordando... bordando... bordando... bordando...  
bordando... bordando... bordando... bordando...  
bordando... bordando... bordando... bordando...  
bordando... bordando... bordando... bordando...  
bordando... bordando... só eu aqui parada,  
esperando... esperando... esperando...  
esperando... bordando... bordando... bordando...  
bordando... bordando... bordando... bordando...  
bordando... bordando... (MIRANDA, 2009, p.  
101 - 102).

Poderíamos compreendê-la como uma Penélope<sup>21</sup> da floresta na espera de seu marido, mas aos poucos, por meio de suas memórias, desejos e ansiedades, acompanhamos seu percurso transgressor. Yarina deixa de estar parada somente à espera, ela transgride as regras de seu próprio povo quando mexe nas flechas de seu companheiro, e também quando se afasta da aldeia para os lados de lugares perigosos, onde vivem os *yuxins*, almas ou espíritos da floresta. É o ato de ir, de estar em movimento que a transforma, fazendo com que a espera pelo marido, que sai a vaguear tal qual Ulisses, na *Odisseia*, se transforme em uma busca por si mesma. O foco deixa de ser o retorno de Xumani à medida que Yarina abandona seu papel de Penélope e assume o papel do próprio Ulisses, de quem sai e não sabe se irá voltar, mas o fato é que saindo já não importa tanto a volta, pois é o percurso que ressignifica a ordem das coisas, provocando a transgressão. Como no prognóstico recitado pelos primeiros versos que anunciam a *Odisseia*, também Yarina vagueia errante, visitando lugares fora de sua aldeia e tomando conhecimento de espíritos ou *yuxins* que habitam a floresta. Em *Yuxin*, a transgressão vai além do enredo se

---

<sup>21</sup> A personagem Penélope, na *Odisseia*, ludibriava seus pretendentes dando-lhes esperança de que estava certa da morte de seu esposo Ulisses, já que ele demorava em seu regresso, e que se casaria com um deles assim que terminasse de tecer um véu, porém, enquanto à luz do dia ocupava-se em tecê-lo, à noite ela o desfazia.

evidenciando pela linguagem, é pelo efeito da linguagem que a realidade construída é ressignificada.

Dessa maneira, envoltos aos questionamentos e divagações de Yarina, surgem também os sentimentos de saudade, de raiva e de medo, que se dissolvem no fluxo do tempo. São esses sentimentos conflituosos que provocarão Yarina a também sair de onde mora e adentrar na floresta.

Mãe não cansa de dizer, Minha filha, tu, tu  
deves de escolher outro esposo! Xumani não  
volta mais! Tu, tu estás sozinha! Nem filho tens  
mais! Esperando, esperando, esperando! Só a  
bordar, bordar! Quem vai cuidar do teu roçado?  
Quem vai plantar para ti? Quem vai e fazer  
mais filhos? (...) eu disse que Xumani podia  
estar numa aldeia ainda mais distante, foram  
longe atrás de Xumani, não o encontraram nem  
a sombra de seus ossos, isso quer dizer que está  
vivo, né? mas por que não manda recado? por  
que levou Huxu? minha mãe não cansa de dizer  
que Xumani não vai mais voltar (...) Mãe quer  
me prometer a seu irmão mais novo, Busan,  
Busan tem olhos meigos, ele me quer, sempre  
Busam me quis, mas eu não quero ser de Busan,  
quero ser de nenhum, bordar bordar bordar...  
homem... vestido que nem inhame, que nem  
polpa de araticum, que nem sumo de pariri, oh!  
branco... branco-alma... branco-frio, branca-  
mulher, vestido comprido... (MIRANDA, 2009,  
p. 115)

O que sabemos é que Yarina era prometida em casamento a um tio materno, Kue, porém casou-se com Xumani, sendo trocada pelo cão de Xumani, Tsimá, como “pagamento” solicitado por seu tio para dispensá-la da promessa de casamento. Pela sequência da narrativa antes de sabermos disso, já sabíamos que Xumani tinha saído do lugar onde morava com Yarina, mas não sabemos seus motivos, que são desvelados ao poucos e mesmo assim não por completo, afinal só temos conhecimento daquilo que Yarina também tem. Ana Miranda fragmenta a narrativa e para



compreender o enredo é necessário juntar os pedaços. Em certo ponto da narrativa, através de Yarina sabemos o seguinte:

(...) os bacorins tão pequeninos ficavam nus, tremelicando pelo terreiro, friorentos, feito eu, *agora, esperando Xumani, bordando bordando bordando...* torom torom... trrrrrrrrrrr... Xumani ia buscar araras nos barreiros (...) a arara só ama ao seu esposo e seu esposo só ama à esposa, o macho arara tem uma mulher a vida toda, se um varão atira uma flecha e mata um macho arara, ou uma fêmea arara, o outro vai embora mais o bando, voa, chora, chora oh! (...) as araras de Xumani morreram, de tanta falta de amor (...) Xumani, tristíssimo, Xumani queria me tomar de Kue! Kue era muito zangado, Meu tio vai te matar, Xumani! *Xumani queria matar Kue, por isso deixou a flecha enterrada no peito, por isso não arrancou a flecha...* (MIRANDA, 2009, p. 154, grifos nossos).

A fala de Yarina parte de um momento presente (parte grifada), que irá mudando no decorrer da narrativa, para voltar às lembranças do passado e indagações sobre o futuro. Um ponto que chama atenção é quando Yarina faz referência à flecha enterrada no peito, pois até ali só temos conhecimento de que ela alerta Xumani para tomar cuidado com o tio, pois ele é muito zangado. Mais à frente, cerca de trinta páginas depois, descobrimos os motivos de Xumani para sentir raiva de Kue. Além do possível sentimento de ciúme por Kue ser um pretendente de Yarina, Xumani não havia superado o fato de ter dado seu cão Tsimá, companheiro de caçadas, a Kue, da mesma maneira que o cão também sentia falta de Xumani.

Falava nada... eu sabia olhar na sua tristeza... Xumani estava saudoso de seu cão, Tsimá tão longe, Tsimá não queria ficar mais tio Kue, voltava sempre para perto de Xumani, escapava, fugia, vinha pela mata, de longe, vinha da outra aldeia sozinho e sem medo de

nada, pulava em Xumani, lambia, feliz, e Xumani feliz, aonde ia Xumani, Tsimá o seguia, (...) tio Kue vinha zangado, batia no cão, amarrava Tsimá com uma envira, levava o cão de volta a sua aldeia, mas Tsimá roia a envira e voltava para perto de Xumani (...) tio Kue veio novamente, muitíssimo zangado, o cão devia obedecer, mas Tsimá rosnava, mordida, tio Kue gritou e deu de novo com o cacete no cachorro, cada vez mais a raiva aumentava, meu tio tomou uma brasa e a enconstou no traseiro do cachorro. Tsimá deu uivos de dor, (...) tio Kue disse, Agora ele não é mais meu cachorro! meu coração ficou apertado quando tio Kue bateu os olhos em mim, ele ia querer desfazer a troca? (...) olhou meu pai, deu a volta e foi embora, Xumani disse, quando via varão agindo com tanta crueldade, ele tinha vontade de ir embora, mas Xumani também não era nenhum coração mole, o tio Kue ia querer de volta a noiva? o que ele ia fazer para se vingar? eu pensava pensava, não descansava perguntei a avó Mananan, ela disse que Kue ia virar onça. (MIRANDA, 2009, p. 187 - 188).

Yarina novamente teme ter que casar-se com seu tio Kue, já que este devolveu o cão, oferecido como moeda de troca para dispensá-la do casamento, ao mesmo tempo em que Xumani se alegra pelo retorno de seu cão e juntos vão às caças. Mas o que nos interessa agora é compreender os indícios deixados no texto para o que vem a seguir.

Xumani seguia um peixe com a ponta da flecha, esperando o momento de atirar, o cachorro Tsimá andava em torno de Xumani, olhava a mata, farejava, sentiu o cheiro de um bicho que seguia Xumani, o cão entrou na mata, ganiu e urrou de dor, estava sendo atacada por uma onça suçuarana, Xumani foi com o arco armado, (...) a ponta da flecha afundou no peito da suçuarana, ela rosnou e se arrastou no rumo de Xumani, mas parou antes de chegar a ele...

morreu (...) a alma da suçuarana passou por dentro de mim, Xumani sabia, a suçuarana foi mandada para matar o cachorro Tsimá, Foi Kue! falou Xumani, tinha tanto sentimento que parecia morrer também, Ah foi Kue, por ciúmes! (...) (MIRANDA, 2009, p. 191).

Após a morte de seu cão, tomam conta de Xumani sentimentos de raiva, de ódio, que se manifestam por meio de agressividade e também de silêncio:

Uma cuia de ódio, mais uma cuia de ódio, um rio de ódio, Xumani jurou que matava Kue, Xumani era bom, ajudava, mas tinha ataques de cólera, e quando tinha seus ataques, quebrava tudo no caminho, (...) tudo o que encontrasse ele quebrava e nesses momentos não ouvia ninguém, depois se fechava, calado, ninguém conseguia tirar Xumani desse silêncio, calado, um dia inteiro e uma noite inteira sem falar com ninguém, sem olhar ninguém, sem comer, andava daqui para acolá, dacolá para ali, sumia depois que aquele cachorro morreu, Xumani foi morar em seu silêncio de ódio e não chorou a morte de Tsimá. (...) Xumani teve um ataque de raiva, queria matar seu irmão Tijuaçu, quebrou o arco, quebrou as flechas de Tijuaçu, quebrou as aljavas, as cestas, as cabaças, quebrou um cacete, as lanças, ficou um dia inteiro sem comer, sem falar, sem olhar ninguém, com raiva de mim, com raiva de Tijuaçu... com raiva... mais um dia com raiva, mais um dia, mais um... (MIRANDA, 2009, p. 193 – 194)

Ao tomarmos conhecimento desses incidentes, considerando que Kue teria encantado a onça para que ela matasse Tsimá, compreendemos a cena seguinte, motivo central da narrativa, do qual deriva o enredo:

(...) Xumani atirou, a flecha se enterrou no peito de Kue, ele caiu, sangrando, olhou para

cima, as folhas se abriram e meu tio viu Xumani, Kue gritou de ódio, Xumani pulou para o outro galho, olhou Kue, direto nos olhos, Kue viu seu matador e sentiu mais raiva, bufava, mas perdia as forças, ficou tonto, na ponta da flecha estava o espírito de tontear, ele caiu, ficou deitado, parado, não se mexia mais. (MIRANDA, 2009, p. 203)

Nesse episódio está contido o possível motivo da partida de Xumani, e novamente Yarina irá se questionar: “(...) por que Xumani não arrancou a flecha? por que não arrancou a flecha do peito de tio Kue? por que deixou a flecha para saberem que ele foi quem matou o tio Kue? *por que deixou a flecha? a flecha enterrada no peito...*” (MIRANDA, 2009, p. 205, grifos nossos). O mesmo questionamento aparecerá mais uma vez, algumas páginas adiante, reforçando que esse seria o motivo desencadeador da desestabilização da vida de Yarina:

(...) minha sogra fazia pra mim arrecadas com penas douradas de surucuá, com penas verdes de martim-pescador, com penas encarnadas de sanhaço, fazia adorno de fios de algodão, fazia bordados para eu não chorar, mas de nada adiantava, eu só vivia triste, eu ia entrar na mata para encontrar Xumani, ia virar homem para matar os cunhados (...) *por que Xumani não arrancou a flecha? por que Xumani não arrancou a flecha?* dormem em pé as flechas de Xumani... (MIRANDA, 2009, p. 235-236)

Yarina começa a traçar hipóteses sobre o paradeiro de Xumani, questionando-se a respeito de como ele está, se está vivo ou não, se ainda se lembra dela: “Xumani nem está pensando em sua mulher, está? Lembra de mim?” (MIRANDA, 2009, p. 61). Yarina recorda-se que alguns dias antes de partir, Xumani embriagou-se com xumá, bebida que lhe altera os sentidos e estado de consciência, deixando-o agressivo. Essas recordações provocam em Yarina uma mistura de sentimentos, que afloram no decorrer da narrativa:

Agora eu lembro, uns dias antes de ir embora, Xumani fez xumá, veenenoso, estonteate, tirou o couro da sumaúma, despalmitou paxiubinha, paxiúba, patoá, tirou os cachos, despalmitou aricuri, jarina, tirou os gomos novos, machucou tudo com pau, despejou na panela, água, fogo (...) bebeu, num instante seus olhos se avermelharam e se encheram de lágrimas (...) Xumani bateu os pés, Xumani tremeu, Xumani arremedou a casa, Xumani foi de um lado a outro, Xumani viu as almas de sua gente, Xumani gritou, Xumani se arrevezou com as almas, as almas queriam levar Xumani a suas casas, chamavam Ba! Ba! mas Xumani não queria ir, as almas o puxaram, e se as almas se vingaram de meu esposo querendo me matar? quase morri! e Xumani, será se almas o levaram? as almas levaram a alma de Xumani? e foi nesse dia? e Xumani foi buscar sua alma? Xumani tirou o cacete, queria quebrar as panelas, fugi na carreira, Xumani queria me bater com o cacete, quebrar minha cabeça, (...) ele me empurrou, para ali, para acolá, enfim Xumani adormeceu, dormiu a noite inteira no terreiro, ali, bem ali, estirado no chão, com os xerimbabos, mutum, jacu, paca, os macacos lambiam sua boca. (MIRANDA, 2009, p.83-84)

É nesse contexto, cercado de sentimentos extremos, que Yarina sai em busca de algo que parece não saber exatamente o quê, mas, cumprindo seu papel de Ulisses, empreende sua viagem e vagueia pelo mundo das almas, dos seus sonhos, de suas fantasias e de experiências perceptivas, reorganizando o que está desestabilizado, como se essa busca não se desse em função de algo que se perdeu, mas de algo que ainda não se tem, não é necessariamente um vazio, é antes uma curiosidade, um desejo do qual se quer ter conhecimento: “O segredo da lonjura, longe, o rio leva até a lonjura, é o rio, lonjura-segredo, conhecemos até um lugar, depois nada, nadinha, além-segredo (...)” (MIRANDA, 2009, p. 77). Com essa ânsia de descobrir o que não se sabe, Yarina se encontra com as almas, os *yuxins*, espíritos da floresta: “(...) vou vou vou vou, varejo acompanhando a beira mais embaixo quando a

trilha segue para o lado de lá eu entro naquele emaranhado de mata e cipós, vou dar na campestre, clareira da mata, lá onde aconteceu, nem sei se vou voltar ali, será se as almas ainda moram naquele lugar?” (MIRANDA, 2009, p. 77-78).

Depois desse contato, tal como em *Meu tio o Iauaretê*, em que o onceiro passa por um processo de metamorfose pela linguagem até se transformar em onça, Yarina parece ter a voz de *Yuxin*, a alma da floresta, há momentos em que a narração parece ser uma mistura da voz de Yarina com a de *Yuxin*, como se estivessem no mesmo corpo: “Tu, tu , Yarina! O que queres entonce? Eu? Eu, alma, quero... Ah quem és? Tu és *Yuxin*? Sim, eu! E tu? Sou alma!” (MIRANDA, 2009, p. 269) e mais adiante presenciamos mais um encontro narrado em cenas oníricas:

Deitei, dormi, entonce eu sonhei, com as almas eu sonhei, oh! Sonhei! nós passeamos longe, minha alma e as almas, eu dormi deitada e sonhei com as almas, sonhei com as almas, sonhei mais elas, minha alma passeou longe, a alma largou meu corpo, minha alma saiu, minha alma andou, minha alma passeou sozinha, as almas apareceram, as almas chamaram minha alma, as almas levaram minha alma para suas casas (...) minha alma brincou mais as almas, oh! minha alma festejou mais as almas, oh! minha alma festejou mais as almas dos vivos e minha alma festejou mais a alma dos mortos, oh! veneno minha alma fez, mais as almas, oh! mais as almas, minha alma viu as almas de nossa gente, alma menina, alma esposa Ba! *aregrate mariasonte, mariasonte bonitito... bonitito bonitito yare... aregrate mariasonte, mariasonte bonitito... bonitito bonitio yare...* as almas, nossas almas, as almas, as almas chamavam a minha alma, as almas, as almas, as almas diziam, as almas, Vem! Ba! Ba! (MIRANDA, 2009, p. 253- 254).

Em seguida, mais ainda Yarina e *Yuxin* se confundem em um ser só:

*Yuxin*, agora que me encontraste, o que queres? Que mais queres, *Yuxin*? Quero o longe! Tu, tu queres o longe? Sim, conheço o perto, quero o longe! O longe? Sim, o longe, o que vejo do alto dos paus! longe, longe longe, Tu, tu, alma, tu me dás o longe? Tu, *Yuxin* queres conhecer o longe? o longe, o longe, o longe, o longe, o longe, o longe, o longe... mais longe... ainda mais... Tu, alma, onde moras? Moras em tua casa? tu tu tu... alma... Moras nas fruteiras? Tu, tu moras nas águas? Longe? Moras longe? tu tu tu tu... tu tu tu tu... *Yuxin*, vem morar nas águas! vem, vem... (MIRANDA, 2009, p. 289)

Ao compreender esse texto com sendo narrado por um processo fluído entre Yarina e *Yuxin*, outras questões se abrem frente a essa narrativa, como por exemplo, o sentido atribuído à própria palavra *yuxin*, que se torna personagem presentificado ou diluído na voz de Yarina. Em Lagrou (2007, p. 165), encontramos a seguinte exposição a respeito da ideia de *yuxin*:

*Yuxin* são seres fluídos sem morada ou forma fixa. Pessoas podem se tornar assim ao perderem seus laços constitutivos com outros e comerem qualquer tipo de comida, ao compartilhar em pensamentos, cantos e palavras com qualquer tipo de outros seres e ao continuar em mudando lugares e relações até esquecerem-se daqueles que os modelaram e formaram quando ainda viviam entre os seus. (LAGROU, 2007, p. 165)

Assim também, no modo de viver dos Kaxinawa, povo com o qual Ana Miranda buscou estabelecer relações no romance, “pode-se dizer que o ‘eu’ kaxinawa é inclusivo, não apenas ao seu próprio corpo, mas ao seu parente próximo” (LAGROU, 2007, p. 164). Dessa maneira, uma pessoa que deixa de residir na aldeia torna-se cada vez mais distante e vai se transformando, com o passar do tempo, primeiramente em um não parente, depois deixa de ser um

Kaxinawa para aqueles com quem mantinha convívio e chamava de parentes.

A pessoa que se afasta da aldeia, depois de deixar de pertencer ao grupo e ser considerada constituinte do ‘eu’, do que formava o corpo kaxinawa, passa a ser considerada um não índio, perdendo até mesmo aquilo que a tornava humana, transformando-se assim em um ser errante, que vagueia e perde sua forma. Assim, a falta de forma significaria, neste contexto, “não apenas uma mudança na aparência corporal, mas no comportamento e nos pensamentos. *Yuxin*, neste contexto, significa um ser perdido no mundo, sem laços, sem lugar para ir, sem pessoas que se ‘lembrem’ dele” (LAGROU, 2007, p. 164).

Dessa forma, viajantes que não têm destino ou lugar para onde possam voltar perdem as raízes e o sentido de pertencimento, sendo esse viver sozinho, longe dos parentes o motivo que os leva a tornarem-se estrangeiros. “Comem comida diferente, compartilham os hábitos de outros. Seus corpos pensantes transformam-se, tornam-se corpos outros. Identidade é pensada enquanto processo, inscrita no corpo e sobre o corpo” (LAGROU, 2007, p. 534).

Isso explicaria, de certa forma, porque a imagem que a narrativa constrói de Xumani parece que vai se esvaindo pelo texto, parecendo perder sua forma, seus contornos, escapando a qualquer ato palpável. Talvez, sutilmente, seja exposta a ideia de que ele, por afastar-se da aldeia, deixa de ter forma e aos poucos, nós mesmos vamos perdendo o foco de interesse em saber de seu paradeiro, para percorrermos juntamente com Yarina o seu trajeto de Ulisses. O mesmo acontece com Yarina, que, à medida que se afasta da aldeia, mais se transforma, chegando ao ponto de se metamorfosear em *Yuxin*.



**DETENAMEI - GUERREAR** {pinu, beija-  
flor/ tsakai, flechar/ habe detenamei kai,  
vingar/ xaíta, esposo potencial/ beun,  
lágrima/ baka, sombra/ binu, cacete/  
manuenamei, ter saudades/ txi, fogo/ tete  
huxu, gavião de cabeça branca/ mexu,  
escuro/ nui tapai, sofrer/ uxe, lua/ bake  
huni, filho/ txintun, volta do caminho/  
kenei, pintar/ kiduan, peruano/ dunkei,  
desviar-se/ hatun pakea hawen ena,  
vencer}





### 3.1 UMA POÉTICA DA ALMA SELVAGEM

*Estar à espera de se tornar planta,  
lembrar-se de ter sido animal, ter vindo de  
muito longe para esperar: tornar-se, isto é:  
adquirir o seu repouso.*

**Maria Filomena Molder**

Ana Miranda explica a palavra *yuxin* em nota ao fim do romance (MIRANDA, 2009, p.338), segundo interpretação de Eliane Camargo, como sendo palavra de sentidos muito complexos e que é traduzida pelos Kaxinawa como alma, devido ao contato com a população regional, que normalmente é cristã, fazendo uma transferência de seu conceito sem exprimir de fato sua essência. Elsje Maria Lagrou dedica uma análise ao conceito da palavra *yuxin* em seu artigo *O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?*, esclarecendo que o conceito para tal palavra não encontra plena expressão nas palavras alma, fantasma ou espírito, mas que também o corpo “acordado e saudável está com todos os seus *yuxins* presentes” assim como, também, pode se referir a “seres desenraizados, sem lugar de moradia fixa, sem relações que constituam sua pessoa e seu corpo” e, em outra acepção pode se entender por *yuxin* uma “‘energia difusa’ que permeia todos os seres vivos, sendo responsável pela possibilidade de transformação de um ser em outro”. (LAGROU, 2002, p.56).

*Yuxin* é o mais extenso e o mais polissêmico conceito chave da ontologia kaxinawa e, por isso, impossível de ser exaustivamente circunscrito. Esta tentativa de delinear seu campo de ação não tem a intenção de esgotar

seu significado, mas apenas de esboçar suas características básicas. Um dos significados de *yuxin* é a qualidade ou energia que anima a matéria. Neste sentido, todos os seres vivos ‘têm’ *yuxin*. É o *yuxin* que faz a matéria crescer, que lhe dá consistência e forma. (...) Assim como contêm *yuxin*, todas as formas corporificadas contêm uma quantidade de água. Água, ou líquido, são veículos do *yuxin*; outro veículo é o deslocamento de ar, o vento e a respiração. *Yuxin* é uma qualidade ou movimento que liga todos os corpos inter-relacionados neste mundo. (LAGROU, 2007, p. 347)

Segundo os estudos de Lagrou (2002; 2004; 2007), a cosmovisão xamânica dos Kaxinawas é sintetizada pela ideia da *yuxindade*. De acordo com essa visão, o plano espiritual ou a força vital, chamada de *yuxin*, não é vista como algo sobrenatural, mas como uma energia que está presente em todas as manifestações de vida, seja na terra, na água ou no céu, estabelecendo um elo de parentesco universal, que se revela pelos *yuxins* que habitam os humanos, como também certas plantas e animais. Os lugares em que há maior concentração de *yuxin* são principalmente os barrancos, os lagos e as árvores. Como o *yuxin* está associado à água, através da intervenção do fogo ou do calor, ocorre uma absoluta conversão de uma matéria em outra. Ao secar os líquidos contidos no corpo, “o fogo é responsável pela desconexão entre *yuxin* e matéria. Sobram cinzas mortas. É o secamento total da matéria a ponto de sobrares somente cinzas brancas que coloca o corpo fora do ciclo de interconexão da matéria viva”. Dessa maneira, quando a carne está totalmente seca, ela se encontra desabitada, esvaziada pelo *yuxin*.

Os *yuxin* também são invocados quando há plantio e colheita. Nessas situações, são entoadas canções para chamar os *yuxin* específicos das plantas, para que permaneçam presentes no interior das sementes e as façam germinar. Outro contexto em que os *yuxin* podem emergir é no contexto dos sonhos e visões, quando os *yuxin* podem emergir e interagir com outros *yuxin* de humanos, algumas plantas e animais independentes do corpo, que está inerte. Porém,

“essas interdições podem ter consequências para a pessoa no outro dia, quando acorda” (LAGROU, 2007, p. 349 - 350).

Ao lermos o romance *Yuxin*, devido à maneira como estão dispostas as construções estéticas propostas por Ana Miranda, torna-se perceptível que houve uma intensa pesquisa sobre o modo de viver dos Kaxinawa e de outros povos indígenas, pois a linguagem está impregnada dessas vivências, criando uma atmosfera pulsante, que aproxima a literatura da antropologia. É por isso que, tanto pela sensação desperta através da leitura de *Yuxin*, como pela sensação de compreendermos com mais profundidade a vivência indígena e a cosmovisão xamânica dos Kaxinawa, permeada pela noção de *yuxindade*, podemos concordar com Lagrou (2007, p.111) quando, a respeito do modo de viver desse povo, diz que: “considera-se a percepção imaginativa não como produto da criatividade do perceptor, mas como a entrada em um mundo com dinâmica própria”. (LAGROU, 2007, p.111)

Como é possível perceber, a própria ideia que podemos fazer do significado de *yuxin* nunca será estática, mas pelo contrário escapará pelas tentativas de conceituação como substância fluida, que não se deixa aprisionar. Dessa maneira, também o romance de Ana Miranda provoca as mesmas sensações e, a mim, não parece adequado tentar abordá-lo somente considerando sua estrutura, ou aquilo que temos de concreto e palpável, pois essa textualidade também nos escapa e é no nível da percepção, daquilo que é fugidio e fugaz que podemos entrar em contato com aspectos que tornam essa narrativa fluída e com formas borradas, que não se permitem molduras. Acredito que sua fluidez seja alcançada, como tenho afirmado até aqui, pela maneira como Ana se utilizou da linguagem. A questão é, quais atributos perpassariam essa linguagem a ponto de torná-la matéria fluída e pulsante?

Para tratar de como se configura a “poética de *Yuxin*”, adoto o uso do termo “poética” no sentido que lhe atribui Linda Hutcheon (1991), em *A poética do pós-modernismo*. Hutcheon, apoiando-se em Lyotard, (1986, p. 125 *apud* Hutcheon, 1991, p. 32) afirma que a poética seria uma maneira de falar, de manifestar um discurso, articulando processos culturais e expressões do pensamento. Mais ainda, a poética de que Hutcheon fala seria uma “(...) estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos” (HUTCHEON, 1991, p.32), fugindo de um estudo restrito

a uma prática estruturalista e, por isso, atuando de maneira que “ultrapassaria o estudo do discurso literário e chegaria ao estudo da prática e das teorias culturais”.

Tendo em mente essas considerações, trago para apreciação de como está configurada a poética de *Yuxin* algumas reflexões tecidas a partir de questões pertinentes ao texto elaborado por Ana Miranda, em que é possível estabelecer relações entre xamanismo, perspectivismo, musicalidade e pensamento primitivo, questões essas, que estão imersas nessa textualidade e configuram o arranjo daquilo que, então, é enunciado.

### 3.1.1 Xamanismo & o pensamento “primitivo”

O xamanismo, como compreendido pelo antropólogo Viveiros de Castro em seu livro *A Inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia* (2006), é uma “habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades alo-específicas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos”, atuando como um ideal de conhecimento originado em um modo de agir. Nesse ideal epistemológico cada evento deve ser compreendido como uma ação, como uma “expressão de estados ou predicados intencionais de algum agente” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p.359). Assim também, esses ideais epistemológicos e subjetivos que constituem o xamanismo podem ser encontrados nas manifestações da arte, lugar em que o pensamento domesticado pela civilização teria espaço de liberdade.

Aquele ideal de subjetividade que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, encontra-se em nossa civilização confinado àquilo que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica no interior do pensamento domesticado: a arte. O pensamento selvagem foi confinado

oficialmente ao domínio da arte; fora dali, ele seria clandestino ou “alternativo”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 488 - 489)

Em *Yuxin* tomamos contato com um mundo que, embora misterioso, fala ao homem. Esse homem, por sua vez, o compreende pela observação e pelo conhecimento de seus mitos e seus símbolos. É através da decodificação dessas mensagens que o homem se torna capaz de tomar conhecimento dos mistérios do tempo, do nascimento, da morte, do espírito, dos antepassados, dos *yuxins*, da sexualidade, de fecundidade, da vegetação e, por fim, da vida enquanto articulação significativa e experienciável. Essa decodificação é proveniente de mitos e ritos de maneira que eles fornecem como valor principal, preservado de forma residual os “(...) modos de observação e de reflexão que foram (e sem dúvida permanecem) exatamente adaptados a descobertas de tipo determinado: as que a natureza autorizava, a partir da organização e da exploração especulativa do mundo sensível em termos de sensível”. (LEVI-STRAUSS, 2005, p. 31)

Tanto nessa literatura de que estamos tratando, quanto nos mitos e ritos, o tempo cronológico é abolido para que se recupere o tempo sagrado. Conforme Eliade (2006, p.125), a existência do mundo seria uma consequência da criação como um ato divino, assim seus arranjos e ritmos seriam produtos de outro tempo, provenientes de eventos ocorridos no princípio dos tempos. Assim também todo objeto cósmico, ou seja, a lua, o sol, a água, as plantas, os animais, tem sua história mítica e, com ela, a capacidade de falar ao homem de seu evento originário. Esses objetos cósmicos fazem parte do mesmo mundo do qual faz parte o homem e isso os torna reais e significativos. Em *Yuxin*, o fluxo do tempo se interliga ao fluxo da narração de Yarina, criando atmosferas carregadas com a angústia da espera, com incertezas, com o que se move, com que para, com o que se transforma. O movimento é rítmico e acentua idiossincrasias de Yarina, sob influência da transitoriedade e fugacidade dos movimentos orquestrados em uma paisagem que se dissolve.

A chuva vai e volta, nada de Xumani, o vento volta e vai, nada de Xumani, a folha cai, nasce

de novo, nasce flor, a flor depois vira fruto, o fruto cai, a semente gera outro pau, nada de Xumani, a noite vai e volta, volta o dia e vai embora, o sol derrama luz de cuia em cuia, levanta, a lua sobe, derrama luz, a estrela roda, nada de Xumani, o vaga-lume pisca, sobe das folhas secas e desaparece, a luzir, desaparece, a luzir, desaparece, Xumani nadim, a mata esquenta, esfria, seca e molha, chove e deixa de chover, venta e para de ventar, nada de Xumani voltar, tudo de cor diferente, o azul, o cinza, a noite, o escuro, a claridade, muda tudo em tudo, tudo se mexe (...) (MIRANDA, 2009, p.101).

A união da parte com o todo, ou a coparticipação do ser com o mundo, possível através do pensamento mágico, torna o universo mais próximo e transparente. Conforme Eliade (2006, p.126), para o homem arcaico o mundo se apresenta ao mesmo tempo aberto e misterioso, porém, ao decifrar a linguagem desse mundo, o homem se confrontaria com o mistério tendo domínio sobre diversas realidades cósmicas, pois a natureza desvenda e camufla o sobrenatural. Contudo, o conhecimento dessas realidades não as torna objetos de conhecimento, pois continuam conservando sua densidade ontológica. Mas, mesmo assim, o homem não é um ser enclausurado, ele se comunica com o mundo utilizando-se da mesma linguagem simbólica, pois também ele é aberto ao mundo, proporcionando uma troca com o meio. “Se o mundo lhe fala através de suas estrelas, suas plantas e seus animais, seus rios e suas pedras, suas estações e suas noites, o homem lhe responde por meio de seus sonhos e de sua vida imaginativa [...] da capacidade de morrer e ressuscitar ritualmente [...]” (ELIADE (2006, p.126).

Em suma, o modo de ver que se alcança pela percepção e pela imaginação é o modo do qual estamos tratando aqui, em uma tentativa de reconhecer os eventos míticos e ritualísticos como aqueles que trazem consigo ideias de realidade e transcendência, não de moral, mas de valores e perspectivas de realidade. Logo, se formos relacionar o romance construído por Ana Miranda às



práticas xamânicas<sup>22</sup>, ele assume uma qualidade de ritual enquanto gesto de enunciação, assumindo posturas frequentemente influenciadas pela experiência do “eu” coletivo.

A mais inclusiva autodefinição para um Kaxinawa é *nukun yuda*, que significa uma pessoa que pertence ao “nosso mesmo corpo”: um corpo que é produzido coletivamente por pessoas que vivem na mesma aldeia e que compartilham a mesma comida. São os parentes próximos que provocam um forte sentimento de pertencimento a um grupo e, quando estão ausentes, é sentida sua falta, expressa pelo termo *manuaii*, palavra usada para definir a saudade de um parente próximo do mesmo modo que se designa a sensação física e vital da necessidade de água. Água é vital para o corpo do mesmo modo que parentes são vitais para constituir o “eu”. (LAGROU, 2007, p.163)

Nessa perspectiva, um corpo só existe coletivamente, nunca de maneira isolada. São os laços formados pelas pessoas que vivem na mesma aldeia, pelos parentes próximos, pelos sentimentos de pertencimento e de falta, se alguém está ausente, que constituem o “eu” kaxinawa. A noção cartesiana do “eu” e do “outro” é afastada para que se possa construir uma relação com o “todo”. Essa relação é construída pelas vivências, pelo compartilhamento de substâncias vitais, de banhos medicinais e das pinturas e desenhos corporais, que têm simbologia ritualística, ou seja, qualquer intervenção que transforme o corpo de uma pessoa causa influência em sua maneira

---

<sup>22</sup> Devemos observar também que nas situações poéticas e míticas em aproximação ao xamanismo, situações nas quais nosso foco de concentração estaria nas palavras como sendo o poema, teremos que lembrar que outros elementos estão ativos, como a “música, sons fonéticos não verbais, dança, gesto & evento, jogo, sonho, etc., ao lado de todas aquelas ideias & imagens não expostas que os participantes captam do contexto do poema”. Pelo sentido ritualístico que trazem consigo, “cada momento é carregado: cada um deles é um ponto no qual o significado está vindo à tona, onde nada é incidental, mas tudo é incrivelmente importante” (ROTHENBERG, 2006, p.74).

de pensar e sentir. Nesse sentido, o corpo, para os Kaxinawa, é o “eu” juntamente com as transformações que incidem sobre ele em decorrência do “todo”: “quando os ameríndios estão falando do corpo, estão referindo-se ao ‘eu’ e às transformações do corpo, às vezes descritas como ‘alma’” (LAGROU, 2007, p. 163-164).

Dessa maneira, o corpo está relacionado ao desenho, e é a percepção da existência de desenhos na natureza como um sistema complexo que caracteriza o fazer artístico dos Kaxinawa. É através da sensibilidade kaxinawa pela presença do desenho no mundo que se classifica os seres. O desenho, seja ele em forma de pintura ou tecelagem, é visto como a linguagem dos *yuxins*, funcionando como o meio de ligação que opera a transição entre os mundos perceptíveis. Assim, é atribuída vida eterna à cobra, a qual contém todos os desenhos (LAGROU, 2007, p.113), devido a sua capacidade de trocar de pele e, da mesma maneira, também é compreendida a fertilidade feminina, devido à troca da “pele interna” durante o período menstrual, como se no útero o feto fosse “tecido”.

Na relação com os mundos opostos e complementares representados pelas imagens e os corpos (*yuxin/yuda*, noite/dia, imortal/mortal), o desenho funciona como a ‘metáfora’ por excelência no sentido de ponte e ligação, traçando caminhos para e entre mundos separados, ou entre estados complementares do ser ou da consciência humana. Desenhos são vistos no estado de vigília (em corpos e artefatos) e nos sonhos (nos corpos das imagens). São guias usados pelo *yuxin* do olho ao viajar entre a percepção imaginativa diurna e a imaginação perceptiva noturna. (LAGROU, 2007, p.113)

Essa experiência visionária dos desenhos é alcançada por homens adultos e por algumas mulheres, trazendo consequências profundas ao significado de presentificação cosmológica. A ideia fundadora da visão de mundo dos kaxinawa baseia-se nessa experiência “(...) cognitiva e existencial desse contato visionário com o mundo dos seres invisíveis [que] não está somente na

consequente vivificação de suas imagens, mas no conhecimento experiencial adquirido do processo constante de transformação do cosmos (...)” (LAGROU, 2007, p.112), operando transformações visionárias por meio da manifestação dos *yuxins*, que se tornam acessíveis pela imersão no mundo das imagens. Assim, também na representação construída por Ana Miranda, no fragmento a seguir, é pela pintura do corpo em estado doentio, frágil, que Xumani recupera suas forças, pelos *yuxins que lhe devolvem sua alma*:

Xumani queria pintura de onça, procurei jenipapo, tirei bai, aqueci o jenipapo, estava esquentando, tirei o jenipapo do fogo, assentei a vasilha, cobri a vasilha, o jenipapo esfriou, Agora me faz valente, minha esposa! Xumani disse, sentei no banco e pinteí o corpo de Xumani, fiz a pintura redonda de gato pintado em seu corpo inteiro, porém de maracanã seus olhos, dois caminhos retos no rosto, pingos, no meio os olhos do maracanã, a pele coberta de linhas e pingos, os olhos do maracanã, os motivos delimitavam os olhos e se espalhavam pela testa, queixo, faces, na sua carne eu via a magreza, seus olhos turvos, a pele amassada, Xumani tão maltratado, mas quando terminei a pintura ele abriu o peito, os braços, gritou, vi que sua antiga alma retornava, as almas lhe devolveram sua alma, Xumani era o mesmo que andava orgulhoso com suas flechas, Xumani pelejador, assim parecia, porque aquele nunca morria, nunca morre quem somos, nunca, quem fomos nunca morrerá. (MIRANDA, 2009, p.243-244)

Aqui a noção do “eu” indígena é representada em integração com o mundo que o cerca, por isso a linguagem também se funde com os elementos de seu mundo, a linguagem é aberta e trespassada pelos ruídos e vozes<sup>23</sup>. Como se bordasse a voz mítica da índia-

---

<sup>23</sup> Essas são características eminentes que provêm de uma literatura ameríndia. “Agora, reúna tudo disso & você tem as qualidades essenciais de uma poesia & arte superiores, que só uma ideologia colonialista poderia ter nos tornado

narradora alinhavada à voz da natureza, dos animais, da chuva, do vento, dos *yuxins*, da floresta, de seus ruídos e silêncios, a linguagem é tecida e permeada de sonoridade, como se fosse uma canção imersa em um infinito de vida, em consonância com a cosmovisão xamânica dos Kaxinawa.

Na realidade, qualquer coisa pode entregar uma canção porque qualquer coisa – “noite, névoa, céu azul, leste, oeste, mulheres, meninas, adolescentes, as mãos & pés de homens, os órgãos sexuais de homens & mulheres, o morcego, a terra de almas, fantasmas, sepulturas, os ossos, cabelos & dentes do morto”, etc. – está viva. (Esta é a lista de Wissler.) Aqui está a imagem central do xamanismo & de todo o pensamento “primitivo”, a intuição (se ficção ou não ainda, não importa) de um universo conectado & fluido, tão vivo quanto um homem – exatamente tão vivo quanto. (ROTHENBERG, 2006, p.34)

Em ensaio intitulado *O Reencantamento da Arte: Reflexões sobre os dois pós-modernismos* (2008), Suzi Gablick analisa obras de arte a partir da perspectiva do xamanismo, compreendendo que

---

insensíveis a ponto de rotulá-las como ‘primitivas’ ou ‘selvagens’” (ROTHENBERG, 2006, p.74). Desse modo, intuímos que quanto mais experimental uma narrativa se apresentar, não só na literatura, mas em todos os campos da arte, mais próxima estará daquilo que é chamado de “primitivo” ou “selvagem”. “Segundo, a variedade dos poetas tribais era ainda mais impressionante se se evitasse uma definição fechada e europeia de “poema” & trabalhasse empiricamente, ou por analogia, a experimentos contemporâneos, destruidores de limites (como com a poesia concreta, poesia sonora, intermídia, happenings, etc.). Uma vez que a poesia tribal era quase sempre parte de uma situação maior (i.e., era verdadeiramente intermídia), já não havia nenhuma razão para apresentar só as palavras como estruturas independentes do que os eventos de ritual, digamos, ou os pictogramas que surgiram da mesma fonte” (ROTHENBERG, 2006, p.75-76).

esta seria a arte proveniente do pós-modernismo reconstrutivista, que evidencia a consciência xamânica superando uma visão de mundo fragmentada, em resposta ao que no pensamento weberiano chamaríamos de desencantamento. Nessa compreensão, o mundo não seria experimentado como estando separado de nós, mas incorporado, com as fronteiras entre o “eu” (*self*) e o mundo dissolvidas, superando o dualismo da visão de mundo newtoniana-cartesiana, que é o padrão perceptivo ou modo de visão que domina a consciência ocidental.

Fomos condicionados a crer que aquilo que não pode ser compreendido pelo pensamento racional comum é alucinação ou ilusão. O espectro da consciência, em nossa cultura, tem sido drasticamente reduzido ao sentido estreito da identidade associada com a ego-consciência (e isto é o que o xamanismo pode nos ensinar), nós nos tornamos cientes de coisas que permanecem inalcançáveis para nossos olhos normais. (GABLIK, 2008, p. 618)

Weber (1982) define o desencantamento do mundo, em *A ciência como vocação*, texto de 1917 ou 1918, como a capacidade humana de ter domínio sobre todas as coisas por meio do cálculo. Para ele, num mundo desencantado prevaleceria a racionalização e a intelectualização, marca de todas as sociedades capitalistas; o progresso nos afastaria dos valores mais sublimes, da vida mística e da fraternidade nas relações dos indivíduos entre si e apostaria na autossuficiência. Há um afastamento e descrença no poderes ocultos ou imprevisíveis. “Diferentemente do selvagem, para o qual tais poderes existem, já não temos de recorrer a meios mágicos para controlar ou invocar os espíritos. Os meios técnicos e os cálculos realizam o serviço”. (WEBER, 1982, p.165)

Avançando em relação a Weber, Benjamin (1987) em seu célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936, discute a emancipação do uso ritualístico da obra de arte, abrindo espaço para sua exposição, perdendo assim qualquer aparência de autonomia, porém essa circunstância acaba provocando uma refuncionalização da obra de arte. A ausência do aqui e agora, de sua existência única, é que

descaracteriza a função ritualística da obra de arte na reprodutibilidade técnica, porém “A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica” (BENJAMIN, 1987, p.167). Dessa maneira, “O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual” (BENJAMIN, 1987, p.171), ou seja, nessa ausência ainda existe a presença, de forma residual, de ruína, de vestígio, de fragmento, “o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo”. (BENJAMIN, 1987, p.171).

É nessa ruína de um passado que se faz presente, de um tempo paradoxal, quebradiço, um tempo-fragmento, que reside o texto de *Yuxin*, como uma imagem dialética de ambiguidades e ambivalências construídas pela linguagem numa tentativa de concretizar a visibilidade do antigo e do agora, do onírico e da coisa desperta, da memória e do presente, daquilo que se move, mas parece imóvel e descontínuo. Talvez seja nesse sentido uma das maiores contribuições de *Yuxin* como texto literário, já que por meio dessas construções se manifesta a forma residual do rito, em acordo com a consciência xamânica.

Participar diretamente da consciência xamânica, em nossa cultura, pode estar associado ao profundo medo metafísico, pelo fato de não estarmos acostumados a experimentar outros mundos a não ser o mundo cotidiano. Não cultivamos estados de transe nos quais não apenas uma profunda identificação vivencial com animais e plantas pode ocorrer, mas nos quais pode haver uma experiência espontânea de presenças arquetípicas que não pertencem à realidade ordinária. (GABLIK, 2008, p. 617-618)

Essa identificação vivencial aparece incorporada ao romance *Yuxin*, desde o momento em que a consciência do “eu” passa a ser a consciência da coletividade – essa evidência se torna perceptível pelo recurso de narração em fluxos de consciência, partindo da

ocasião em que na voz da narradora aparecem as vozes de outros interlocutores, inclusive de animais e sons do ambiente, até o momento em que o ser humano e os outros seres da floresta – animais, plantas, *yuxins* – se misturam em uma única paisagem que se move no fluxo da narrativa. Ana Miranda ambienta a linguagem da narrativa de acordo com esse tipo de consciência xamânica<sup>24</sup>, utilizando-se de uma forma de metalinguagem que torna quase tátil essa percepção, concedendo relevo ao texto para que se evidencie a relação não cartesiana com a linguagem. Logo, temos a impressão de nos situarmos em um espaço anterior à linguagem, em um lugar que antecede as palavras, como o que Blanchot (2011, p.269) nos diz que a arte “era a linguagem dos deuses e, tendo os deuses desaparecido, tornou-se a linguagem em que se exprimiu o desaparecimento deles, depois aquela em que o próprio desaparecimento deles deixou de aparecer”. Blanchot, ainda dirá que, sendo a arte a expressão dessa linguagem divina, são os resquícios que permanecem nessa linguagem, mesmo em forma de esquecimento, que agora falam. Dessa forma, quanto “mais profundo é o esquecimento, mais a profundidade fala nessa linguagem, mais o abismo dessa profundidade pode tornar-se o entendimento da palavra”.

Parece, então, que a consciência xamânica se torna tanto mais real à medida que há um retorno, que não se esquece a ligação com a Terra e se partilha do conhecimento e percepção adquiridos pelo ambiente que nos cerca, reconhecendo-nos herdeiros dessa realidade, desse modo de vida. Susan Gablick fala de um artista

---

<sup>24</sup> Esses aspectos do xamanismo se fazem presentes na narrativa construída por Ana Miranda, aproximando-se de aspectos da poética ameríndia, inclusive em suas possibilidades estruturais, pois a ideia que fazemos de que quando se fala de narrativa se está falando de prosa, é colocada em questão, já que o texto não está disposto de maneira linear. Se o lermos em sequência, teremos uma narrativa coerente, mas se o lermos de forma fragmentada, também, de certa maneira, teremos um enredo, um acontecimento. É como se cada página fosse um subcapítulo (ou conto, ou verbete) dentro de um acontecimento maior, trazendo à cena a ideia do “eu” e do “todo”, de uma fragmentação que está mais para a bricolagem do que para a lógica cartesiana. Por isso, também a linguagem parece estar mais para o verso, para a musicalidade ou oralidade, do que para a prosa tipográfica a que estamos acostumados, porém, ainda assim, o texto segue um modelo ocidental de literatura, tendo como base a *Odisseia*.

americano chamado Richard Rosenblum, que transforma restos de raízes de árvores mortas em esculturas visionárias, atravessando a fronteira entre natureza e cultura, ao moldá-las em bronze, como na escultura *Manscape*, em que “a figura do homem torna-se paisagem andante” (GABLIK, 2008, p. 617), como se fosse uma metáfora estética de reenraizamento no cosmos, de diluição de fronteiras entre o “eu” e o mundo, entre a mente e a matéria, entre o observador e o observado. Há uma concretização corporal com o mundo, como também explicita Blanchot (2011, p.252), quando diz que resulta do passar do tempo uma “dialética” da obra e também uma transformação do sentido da arte “é essa dialética que conduz a obra desde a pedra talhada, desde o grito rítmico e hínico, em que ela anuncia e realiza o divino, até à estátua onde ela dá forma aos deuses, até às obras onde ela representa os homens, antes de imaginar-se figurativamente a si mesma”.

Da mesma maneira que o trabalho de Richard Rosenblum, também *Yuxin* se aproxima daquilo que Levi-Strauss chama de bricolagem ao ser inserido na lógica do concreto, em que a partir de fragmentos, de restos se constrói algo novo. A bricolagem se aproxima da colagem que temos na arte<sup>25</sup>, em que são utilizados

---

<sup>25</sup> A teoria contemporânea sobre a arte já discute que não haveria uma maneira de produzir arte autônoma, mas somente pós-autônoma, pois toda arte está sempre em função de uma ordem social. Logo a arte “primitiva”, por agir para uma função ou um rito, nunca foi não autônoma, mas sempre pós-autônoma. É nesse sentido que entra o papel do *bricoleur*, que seria o colecionador de mensagens, dos resíduos e fragmentos dos fatos, produzindo uma intensa colagem, ao trabalhar por analogias e aproximações, rearranjando elementos, ou signos. “O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-los com os resíduos de construções e destruições anteriores. (...) ele se define apenas por sua instrumentalidade e, para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que ‘isso sempre pode servir’”. (LEVI-STRAUSS, 2005, p. 32-33)



materiais concretos para criar novas estruturas, assim também uma coleção de mitos para contar a história do homem nas sociedades em que o desenvolvimento é cíclico e não linear é uma forma de bricolagem presente na literatura ameríndia, pois o que se faz presente na *bricolage* e também no pensamento mítico é “(...) a elaboração de conjuntos estruturados não diretamente com outros conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e fragmentos de fatos (...) testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade.” (LEVI-STRAUSS, 2005, p. 37).

Uma das leituras que se faz de *Yuxin*, pode ser impulsionada da mesma maneira que traçamos essa leitura pelas artes plásticas, reconhecendo-o como uma bricolagem, como um corpo construído a partir de fragmentos, de resíduos. No caso de *Yuxin*, uma leitura possível é a de que Ana Miranda promove uma narrativa a partir da bricolagem construída com uma forma residual de linguagem. É pelos fragmentos, ruínas e restos da linguagem da floresta, fundidos e colados à voz da índia Yarina, com seus ritmos e silêncios, transcritos de maneira quase experimental, juntamente com a língua portuguesa, que Ana constrói uma linguagem única, muito próxima dos exemplos de bricolagem que podemos visualizar nas artes plásticas.

Eu deitava, eu dormia, eu sonhava, eu sonhava  
mais elas... eu passeava longe... sonhava com  
elas, sonhava sobre elas, dormia deitada nelas...  
elas me sonhavam, eu sonhava por elas,  
sonhava... Madia.... Madiadan... minha alma as  
levavam... minha alma passeou muito longe,  
minha alma... dormi deitada mais elas, minha  
alma largou meu corpo, saiu, minha alma  
passeou, andou, minha alma passeou sozinha, a  
alma de minha gente apareceu, passeie em suas  
casas... minha alma passeou, entrei nas casas  
das almas de nossa gente, as almas me  
agradaram, minha alma... bordar... inu tae txede  
bedu, a pata da onça e aqui olho de periquito  
pequeninho, o olho de periquito, inu tae txede  
bedu... (MIRANDA, 2009, p. 329)

---

As imagens arquitetadas a partir da bricolagem capturam o pensamento mítico e produzem novas significações a partir dos restos, que são modificados à medida que atuam no conjunto instrumental ou na composição que acaba por ser construída. Pois, “(...) para o *bricoleur*, trata-se de mensagens de alguma forma pré-transmitidas e que ele coleciona: como os códigos comerciais que, condensando a experiência passada da profissão, permitem enfrentar economicamente todas as situações novas (...)”. (LEVI-STRAUSS, 2005, p. 35)

### 3.1.2 Perspectivismo ameríndio

Se o xamanismo pode ser compreendido como a habilidade que certos indivíduos têm em cruzar barreiras corporais e adotar perspectivas de subjetividade, o perspectivismo ameríndio, conforme retratado por Viveiros de Castro (2006), nada mais é que “um processo de pôr-se no lugar do outro” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 480). É o ato de conhecer e personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. Sabendo como os outros veem a si mesmo e aos outros, é possível questionar a concepção de humano e de animal, tendo em mente que “uma das teses do perspectivismo é que os animais não nos veem como humanos, mas sim como animais (por outro lado, eles não se veem como animais, mas como nos vemos, isto é, como humanos)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 483). Dessa maneira, o humano pode mudar seu ponto de vista em relação aos animais. Num momento de caçada, por exemplo, um animal pode repentinamente transformar-se em um ser humano. Essa pressuposição de tranformabilidade é que define a ideia de perspectivismo e a põe em relação com as narrativas míticas e toda a cosmologia ameríndia, através de um momento, descrito pela mitologia, em que no estado originário não houve diferenciação entre humanos e animais.

As narrativas míticas são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não humanos, em um contexto comum de intercomunicabilidade idêntico ao que define o mundo intra-humano atual. O perspectivismo ameríndio conhece então no mito um lugar, geométrico por assim dizer, onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada. Nesse discurso absoluto, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma –como humana–, e entretanto age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 354)

Segundo essa concepção, o mundo, sendo habitado por espécies humanas e não humanas, é apreendido por cada ser de acordo com seu ponto de vista, o que opera em uma lógica inversa à ideia de relativismo, embora à primeira vista essas ideias pareçam próximas. A questão é que, em vez de cada cultura ter seu próprio ponto de vista sobre uma natureza estanque, no caso ameríndio trata-se de múltiplas naturezas e múltiplos corpos que são percebidos por uma só consciência, que privilegia o ponto de vista do humano enquanto agente (LAGROU, 2007, p. 139). Dessa maneira, os seres humanos veem os animais e outras subjetividades que habitam o universo de maneira “profundamente diferente do modo como esses seres veem os humanos e se veem a si mesmos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p.350).

A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. A grande divisão mítica mostra menos a cultura se distinguindo da natureza que a natureza se afastando da cultura: os mitos contam como os animais perderam os atributos herdados ou mantidos pelos humanos. Os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos, e não

os humanos ex-animais. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 355)

Se os mitos narram os episódios em que os seres humanos recebem ou aprendem os atributos dos animais, em *Yuxin*, nos deparamos frequentemente com essa situação, “(...) quem nos deu o que temos? não, não as almas nos deram” (MIRANDA, 2009, p. 124), já que o *yuxin* está presente em diversas manifestações, como fluidez que transita de um corpo a outro. Ana Miranda explicita na narrativa de *Yuxin* essa questão do tempo mítico, em que os animais é que ensinaram o homem a fazer tudo o que hoje eles têm conhecimento e para deixar claro que isso ocorreu no tempo mítico, sabemos que esses segredos são passados de geração em geração:

Cada traste alguém nos deu, falou meu pai (....) alguém tem de contar para sabermos, se não nos contam, não sabemos, se não ouvimos, não sabemos, se não lembramos, não sabemos, os velhos contam aos novos, os antigos contam aos nascidos, os antigos contam aos mais novos, os mais novos guardam, lembram, contam aos novíssimos, contam, meu pai me contou, seu pai lhe disse, o avô disse ao pai, o pai do avô também disse, o avô do avô do avô do avô do avô, não é segredo, as almas não nos mandaram guardar segredo, as almas não nos mandaram contar aos nossos filhos, disse meu pai, quem nos deu a água foi a cobra, quem nos deu o fogo foi o maracanã, quem nos deu o milho foi o tijuacu, quem nos deu o machado foi a lagartixa, quem nos deu o timbó foi o sapo, quem nos deu a rede foi o camarão, quem nos deu o anzol foi o peixe-cachorro, quem nos deu o algodão foi o beija-flor (...) os avós dos avós dos avós dos avós nos contaram, mas não tudo, não nos contaram quem deu fogo ao maracanã, o milho ao tijuacu, o machado à lagartixa, o timbó ao sapo, a rede ao camarão, o anzol ao peixe-cachorro, o algodão ao pinu (...). (MIRANDA, 2009, p. 125-126)

A mitologia se propõe a contar esse tempo em que houve o surgimento das coisas. “Ponto de fuga universal do perspectivismo, o mito fala de um estado de ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 355). Esse meio que permite a fluidez dos corpos é o que sustenta a mitologia e também a noção de perspectivismo de que estamos tratando. A ideia pode ser compreendida, também, através da transformabilidade presente no mundo, tanto no campo do pensamento, quanto no campo da ação, o que podemos verificar em *Yuxin* quando Yarina começa a divagar sobre a origem dos seres do universo e as transformações que sofreram:

(...) descobriram que os animais nascem das pessoas, as pessoas eram animais, antes de serem pessoas, e as pessoas nascem de animais? gente vira boto? vira cambaxirra? meu pai gosta de falar, os animais nascem das pessoas, lá está ele falando, trastes viram outros trastes, paus viram outros paus, paus viram pedras, animais viram paus, animais viram outros animais, girino vira sapo, girino virar sapo toda gente viu, lagarta virar borboleta, quem não viu? mulateiro vira pedra, peixinho vira libélula, folha nova vira libélula (...) os bichos nasceram dos nossos varões e das mulheres de antigamente, no tempo da mãe da mãe da mãe da mãe da mãe da mãe da mãe... da mãe da mãe da mãe da mãe da mãe da mãe... da mãe da mãe da mãe da mãe da mãe da mãe... (...). (MIRANDA, 2009, p. 127-128)

Dessa maneira, considerando a ideia de transformabilidade, podemos facilmente chegar às condições que se estabelecem para a compreensão daquilo que chamamos de metamorfose. Viveiros de Castro (2006, p. 351) chama a atenção para a noção de roupage, que seria uma das expressões privilegiadas para falarmos de metamorfose. É como se vestindo a “roupage” do outro, se assumisse forma do outro é dessa maneira que “espíritos, mortos e

xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais -, processo onipresente no mundo altamente transformacional (...)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 351). Talvez essa seja a ideia empregada com mais persistência em *Yuxin*, já que o *yuxin* permeia todos os seres, tendo a capacidade de transformar um em outro, processo que parece acontecer até mesmo com Yarina, quando num processo de fluidez, parece ela mesma se metamorfosear em *yuxin*.

### 3.1.3 Ecos da floresta

Da mesma maneira que esses aspectos referentes ao xamanismo, perspectivismo e pensamento primitivo são usados na elaboração da construção poética de *Yuxin*, recursos buscados na sonoridade também são utilizados por Ana Miranda. Essa sonoridade presente no texto pode causar certo incômodo ao leitor em um primeiro momento, podendo até mesmo fazê-lo desistir da leitura, tal como poderíamos ser pegos pelo estranhamento provocado pelos textos de James Joyce, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, ou por qualquer outra textualidade que proponha experimentos formais na tentativa de extrair dali o que está submerso, encravado na palavra à qual concedemos o estatuto de arte literária, em que se faz presente a literariedade. Contudo, a sonoridade proposta por Ana Miranda, ao acentuar uma musicalidade pela recriação da sintaxe da oralidade indígena e pela cadência de onomatopeias ruidosas, parece causar o mesmo estranhamento que a música de John Cage<sup>26</sup> em que silêncios e ruídos são encadeados como música que opera em fluxos de infinita repetição.

---

<sup>26</sup> John Cage (1912-1992) foi um compositor e teórico musical americano que procurou criar experimentos musicais que incorporassem ruídos como desordenação interferente, elevando ao nível de música, os ruídos e silêncios que fazem parte do cotidiano e que passariam despercebidos.

Ana Miranda constrói aqui uma textualidade que incorpora a natureza sonora, em vez de deslocá-la à margem do texto, transformando-a em um sistema articulado por espaços de silêncio e ruídos. Dessa maneira, a sonoridade ruidosa não é neutralizada e, tal como em Cage<sup>27</sup>, pode-se constatar o caráter ruidoso do silêncio. É exatamente por esse motivo que esse texto provoca a sensação de estarmos imersos no campo auditivo da sonoridade, já que o som, segundo Wisnik (2009, p. 23) seria um traço entre o silêncio e o ruído, é o do ato de orquestrar e ruídos que se obtém a musicalidade. “O som do mundo é o ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhe ordenação”. (WISNIK, 2009, p.33)

O apelo para a audição é o mesmo que a narradora de Clarice Lispector faz em *Água Viva*, “não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro” (LISPECTOR, 1998, p.10). É com o corpo e pelo corpo que somos convidados a entrar em contato com a narrativa e pulsar em estreita intimidade a ela, como propõe Wisnik, ao desmontar o som em seus elementos constitutivos, aproximando a música e o corpo, a pulsação musical e a pulsação sanguínea, a respiração. Corpo e música estariam relacionados, o som e o pulso. A musicalidade para Wisnik, seria também, “metáfora e metonímia do mundo físico, enquanto universo vibratório onde, a cada novo limiar, a energia se mostra de outra forma (...) o ritmo está na base de todas as percepções” (WISNIK, 1999, p.29). Esse efeito sonoro e rítmico pode ser “ouvido” em quase toda a narrativa:

Titiri titiri titiri titiri we... titiri titiri titiri titiri we... mutuns chamando suas fêmeas, titiri titiri titiri titiri we... Xumani teve um sonho ruim naquela noite, dormia na sua rede, e murmurava, não entendi, eram vozes das almas, de manhã Xumani ouviu o canto triste dos mutuns, titiri titiri titiri titiri we... foi mata dentro, clareando o caminho com a tocha, parava às vezes para avivar o fogo e ouvir o canto, titiri titiri titiri titiri we... as zoadas,

---

<sup>27</sup> Como é caso de sua composição mais famosa, a 4’33”.

cantavam as juruvas, hutu hutu hutu hutu... cantavam o silêncio, Xumani subiu no pau onde estavam os pássaros empoleirados, esperou clarear o dia para os matar, quase na amanhecer o pássaro yōririmi veio de longe e trinou seus sons, yōriri yōriri... um canto lerdinho e tímido no começo, que ia se apressando yōriri yōriri yōriri yōriri... até jorrar que nem cascata, o rio parado, um redemoinho ali, outro acolá, neblina espalhada por todo lado, folhas de palmeiras farfalhavam, as folhas molhadas, o chão orvalhado, a água do orvalho pingava das folhas, parecia chuva, e a nambu, eh, eh, eh, eh, tucano ali, tucano acolá kreō kreō kreō kreō... um varão foi cantar para acordar os outros, acordou um varão ali, outro acolá, uma mulher ali, outra acolá, subiram faíscas ali e acolá, o sol veio para encher a cuia de sol vazia, o sol entrou pelos galhos, veio até nós, uma criança chorava ali, outra acolá, as redes paradas agora balançavam ali, acolá (...).(MIRANDA, 2009, p. 25-26)

De acordo com a explicação de Wisnik (2009, p.18), toda sonoridade seria presença e ausência, estando sempre permeada de silêncio, porém em todo silêncio há sempre ruídos. “Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som (...). Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio”

A natureza oferece dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som: frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos. Complexos ondulatórios cuja sobreposição tende à estabilidade, porque dotados de uma periodicidade interna, e complexos ondulatórios cuja sobreposição tende à instabilidade, porque marcados por períodos irregulares, não coincidentes,



descontínuos. No nível rítmico, a batida do coração tende à constância periódica, à continuidade do pulso; um espirro ou um trovão, à descontinuidade ruidosa. (WISNIK, 2009, p. 26-27)

Podemos aprofundar, também, no conceito de musicalidade conforme argumentado por Acácio Piedade, em artigo no qual gera uma discussão acerca de hibridismo e musicalidade, entendendo que a memória musical-cultural é aquela compartilhada e constituída por um conjunto imbricado dos elementos musicais e significações associadas, “desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical”, (PIEADADE, 2011, p.104) em *Yuxin*, essa memória musical-cultural também se presentifica na obra, nas relações com a cultura kaxinawa,

(...) mãe sabe uma ruma de cantos, ensina...  
*Aregrate mariasonte, mariasonte bonitito, bonitito bonitito*, o yare... noiranini, ninini, noiranini, ninini... aprendi a cantar mais mãe Awa... noiranini, ninini, noiranini, ninini... alguma música é espírito, noiranini, ninini, noiranini, ninini... cantar é pura água clara, cantar é transparente, a voz é a cantiga das tristezas, do medo, das festas, oé oé oé oé, cantar é cantar, cantar é responder, quando as almas perguntam, a cantiga da luz, a cantiga do grilo, a cantiga do pássaro vermelho, por quem todas as mulheres se apaixonam, a cantiga de um varão que usa um chapéu, até as folhas dos paus suspendem sua queda para olhar, a cantiga de seres das águas, a cantiga do céu, a cantiga da mata, a cantiga dos paus, noiranini, ninini, noiranini, ninini... (...) (MIRANDA, 2009, p.183)

Da mesma maneira que sonoridades são criadas no texto por intervalos entre silêncios e ruídos, expressos em onomatopeias e

repetições, são incorporadas cantigas que fazem parte do repertório Kaxinawa. Essas cantigas são entoadas em muitas das atividades produtivas em que se requer a presença do *yuxin*, como abate de árvores e animais, pois quando a vida escapa, surge o *yuxin* correspondente. Por isso, são usadas canções que contatam esse *yuxin* emergente, pedindo-lhe permissão para as atividades. Também quando é tempo de coleta de frutas, a canção pede ao *yuxin* que está sendo libertado que seja generoso com suas frutas. Dessa forma se atinge o *yuxin* por meio de canções rituais específicas. “As canções falam com o *yuxin* do ser em questão quando este entra em estado liminar, entre a *incorporação* e a *descorporificação*, estado de desconexão entre forma corporal e agência, quando, então o *yuxin* emerge” (LAGROU, 2007, p. 348).

Em termos de performance, qualquer ação pode ser acompanhada de canto para garantir a eficácia da ação. Por isso, quando as mulheres estão produzindo seus *kene*, estão frequentemente cantando “bordar bordar... (...) minha avó ensinou as cantigas, *aregrate mariasonte, mariasonte bonitito...*” (MIRANDA, 2009, p.17). É que, na compreensão dos Kaxinawa, segundo Lagrou (2007, p. 464) qualquer ação ritual que não seja acompanhada dos cantos que lhes são destinados, será carente de força da intervenção e materialização que o canto proporciona. “A agência ritualmente eficaz dos Kaxinawa é, portanto, eminentemente um ‘fazer cantando’. Todos os atos que merecem uma atenção especial, vão acompanhados de cantos. Tudo que fosse feito com um canto fraco ou ausente teria efeitos fracos ou ausentes” (LAGROU, 2007, p. 464). Assim, nos rituais invoca-se o universo para que colabore com as ações, sendo cosmos organizativo em vez do caos que destrói.

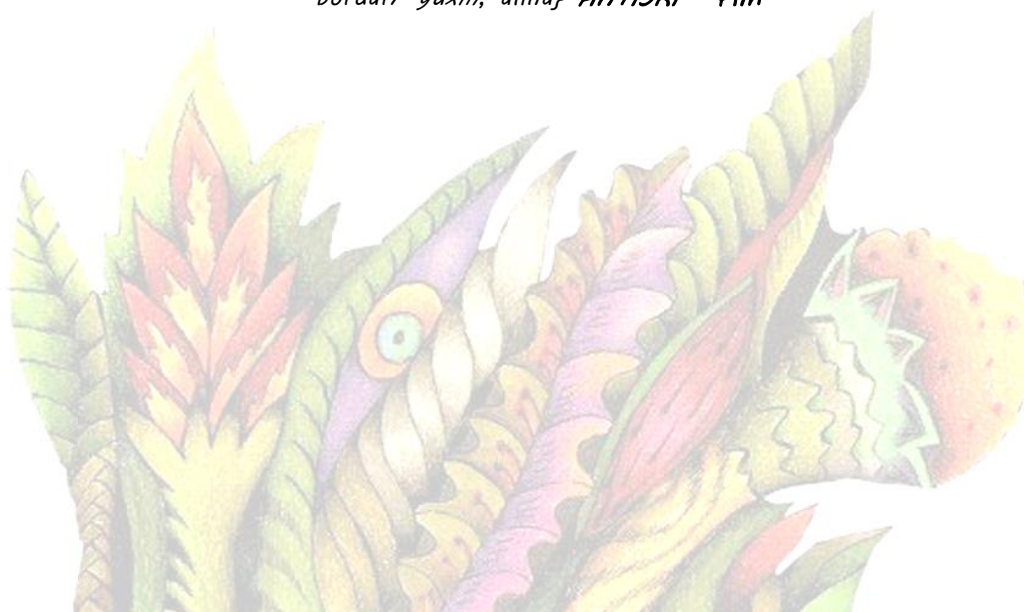
Assim, percebemos que é no intervalo entre ruídos e silêncios, que a sonoridade reside, da mesma maneira, entre a sonoridade e o ruído, reside a musicalidade. Segundo Wisnik (2009, p. 33) “O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós, a todo momento, através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (...)” (WISNIK, 2009, p.33), porém, a natureza sonora, que se torna ser a partir dessa mescla, nunca perde o pulso, deixando sempre viva a ritualidade do som.

(...) os peixes que sobem piracema vão para as cabeceiras dos rios em busca de arrecadas, foi o agulha em busca de arrecadas, levou os outros peixes, guiou os outros peixes, nunca mais voltaram, foi isso, o rio leva, o rio abana para o peixe sair, ru, ru, ru... reque, reque, reque... ru, ru, ru... reque, reque, reque... conversam ru, ru, ru... reque, reque, reque... cuií-cuiú, cuií-cuiú, cuií-cuiú... eu entendo sua fala, ru, ru, ru... reque, reque, reque... Xumani mariscava, pegava peixe que abundava, sabia onde morava o peixe socó, sabia onde morava peixe barba-chato, sabia onde morava bodó, peixe-cachorro, sabia onde moravam peixes choronas, ru, ru, ru... reque, reque, reque... sabia a fala deles, aruanã para desovar faz trrrr... trrrr... cubiú faz nhó, nhó, nhó-nhó-nhó! a morcinha, óim, óim, óim! toora faz truu, truu, truu... cuiú-cuiú faz nhoki nhoki! Rrumm, rumm! reque, reque, reque... ru, ru, ru... reque, reque, reque... ru, ru, ru... reque, reque, reque... ru, ru, ru... reque, reque, reque... cuií-cuiú, cuií-cuiú, óim, óim, óim! ru, ru, ru... ru, ru, ru... reque, reque, reque... zoadá de peixe... (...). (MIRANDA, 2009, p. 167-168)



## POR FIM... ENQUANTO HOUVER SOM, HAVERÁ RUÍDO

***YUXIN - ALMA** {uxaya bikai, sonâmbulo/ sina,  
zangada/ niwe, vento/ hantxai, conversar/ yuiama,  
segredo/ benai, procurar/ nai, céu/ bapa, coruja/  
kenama, convocar/ huinti, coração/ hatun xau bin  
tsamis, seringueiro/ kadiwa, brasileiro/ atsa dudu,  
farinha de mandioca/ mudu, frágil/ yuna, febre/  
betxima, avistar/ bimi txunyu, corrupção/ nuya  
bexma, esvoaçar/ baitana, seguir o caminho/ bake  
uma, sem filho/ uitian, tempo de chuva/ unpax,  
água/ ui hetxu, aguaceiro/ haxpawaii, alagar/  
xabakidanaya, antemanhã/ yume buxka, novelo/  
mestebu, velho/ unanemas yui, maluco/ mantudu,  
tonsura/ unanismapa, tolo/ buna, mel/ netsui,  
secar/ hau hau iki, uivar/ hantu, mudo/ bawa,  
papagaio/ debukidia, último/ unai, saber, conhecer/  
hene betxu, nata do rio quando há nevoeiro/ kene,  
bordar/ yuxin, alma} **HATISKI - FIM***





*Hoje eu quero proclamar minha própria alteridade & proclamá-la pelo  
que ela é.*

*[Apontando para a cabeça & o coração.]*

*Há muitos "outros" em mim.*

*[Pausa.] (...)*

*E alguma coisa aconteceu que permitiu à mente conhecer muitos  
mundos – cada um dos quais, para a mente, era "outro".*

*A Europa também era "outra".*

*A América também era "outra".*

*O que era exótico & o que estava ao alcance da mão eram "outros".*

*Você & eu éramos "outros" para nós mesmos e para as nossas mentes.*

*(...)*

*O "eu" é um "outro", então; se torna um mundo de outros.*

*É um processo de se tornar. Um ego de colagem. É infinito &  
contraditório. Um "eu" e "não-eu".*

*"Eu me contradigo? Muito bem, eu me contradigo. O eu é infinito. O  
eu contém multidões".*

*Disseram Rimbaud/Whitman já no início.*

**Jerome Rothenberg**

A questão básica subjacente à narrativa que discutimos aqui pode ser compreendida como uma exclamação de alteridade. Digo isso porque, ao enunciar essa voz outra, da figura autóctone e suas relações com o espaço, o texto coopera para que se promova um questionamento do espaço de marginalização que os povos ameríndios enfrentam e as fronteiras simbólicas que lhes são impostas como herança do processo de colonização e o modo como se constituiu a ideia que fazemos de uma nação brasileira. Propondo esses questionamentos, textualidades como essa promovem também o deslocamento que reconfigura o imaginário coletivo. Essa reconfiguração inaugura um novo reconhecimento identitário por meio de mudanças simbólicas na exploração das relações interculturais que configuram espaços de alteridade, presentes na maneira de representar e narrar os processos que

constituem o conjunto de caracteres que nos representa enquanto nação e nos faz reconhecermos como pertencentes a tal.

O discurso literário, assim, tem a capacidade de recriar e reinventar tanto o mito, quanto a história e a memória. Essa condição é promovida na medida em que esses discursos preenchem espaços de silêncio e esquecimento deixados como lacunas na narrativa da história oficial, tecendo relações entre o momento presente e os fatos históricos do passado e colocando essas experiências em confronto.

Pensando dessa maneira, poderíamos compreender *Yuxin* sob a perspectiva de uma poética da alma selvagem, à qual poderíamos chamar também de poética da alteridade, em que tanto na sua forma, quanto no seu tema e construção estética, tornam vivos aspectos que foram silenciados na discursividade que se propõe a fazer uso da temática indígena. Esse confronto com a alteridade busca uma reconfiguração do imaginário nacional ao se apropriar de fatos históricos que ocorreram aos povos ameríndios, aqui representados pelo povo Kaxinawa, contemplado pela narrativa, mas com extensão simbólica a todos os outros, reconfigurando a maneira com que essa memória é preservada através da coleta de vestígios provenientes de um passado que busca nas raízes do homem primitivo a base de sua subjetividade.

Atualmente, as culturas ameríndias estão inseridas na sociedade num espaço que ainda não é democrático o suficiente para que elas possam viver sem estar submissas a uma hierarquia imposta pela cultura dominante. Esse espaço, apesar de se dizer heterogêneo, não é isento de conflitos e lutas historicamente estabelecidas pelas relações de poder ainda vigentes em nossa sociedade. Tanto é assim, que dia após dia nos deparamos com noticiários que relatam manifestações indígenas na luta por terras que inicialmente eram suas e hoje atendem a interesses dos proprietários rurais.

Essa poética da alteridade poderia ser pensada como uma espécie de mergulho em uma vastidão de acontecimentos ainda não decifrados, ou numa busca por conceder voz a quem ainda não ouvimos, a algo que ficou esquecido, desaparecido no tempo. Seria, mais que um estudo de arqueologia cultural, um desvelamento discursivo de linguagens e modos de vida, submersos sob a crosta do discurso que fabula a história oficial, praticando uma ação metadiscursiva na qual a criação literária e os estudos teóricos a seu



respeito sofram atualizações de influência recíproca. Ao se inserir nesse âmbito, a narrativa irá romper fronteiras do que se constituiu como imaginário coletivo, propondo um movimento dialético entre o “selvagem” e o “civilizado”. *Yuxin* parece já cumprir o seu papel.



## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. Iracema. 24. ed., São Paulo: Ática, 1991. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000136.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2012.
- \_\_\_\_\_. O guarani. 20. ed., São Paulo: Ática, 1996. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000135.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2012.
- \_\_\_\_\_. Ubirajara. Pará: NEAD, [s.d.] Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00144a.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2012.
- ALMEIDA, Maria Inês de (2009). *Maria Inês de Almeida e o Livro Indígena: entrevista a Sérgio Medeiros*. Disponível em: <<http://txaihunikuin.blogspot.fr/2011/05/entrevista-da-professora-maria-ines-de.html>>. Acesso em: 25 fev. 2013.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. “Primórdios do épico: a Ilíada”. In: APPEL, Myrna Bier; GOETTEMES, Míriam Barcellos. *As Formas do Épico: da epopeia sânscrita à telenovela*. [s.l]: Editora Movimento, 1992.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”. In: *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura*. 7. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRASIL, Claudinho. A modernização da música primitiva. In: BRASIL, Claudinho. *A modernização da música primitiva*. Curitiba: Gramofone, 2007. p. 99-126.

BROSE, Elizabeth R. Z.. “Yuxin: alma, estratégias narrativas e significados na obra de Ana Miranda”. In: PEREIRA, Helena Bonito. *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 339-355.

CAMPOS, Haroldo de. *A máquina do mundo repensada*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. “A linguagem do Iauaretê”. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e critica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 57- 64.

\_\_\_\_\_. “Iracema: uma arqueologia de vanguarda”. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e critica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 127- 146.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHO, Murilo. *O rastro do Jaguar*. São Paulo: Leya, 2009.

CHOMA, Irineu. *Relações Intertextuais de Yuxin – Alma: uma possibilidade de leitura*, 2012. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/28795/R%20-%20D%20-%20IRINEU%20CHOMA.pdf?sequence=1>> Acesso em: 25 fev. 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESTILL, Daniel Argolo. *A alma do nome*. p.5. Disponível em: [http://rascunho.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/2012/01/Book\\_120.pdf](http://rascunho.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/2012/01/Book_120.pdf)> Acesso em: 15 fev. 2013

FIGUEIREDO, Luciano; MELO, Alice. *A arte de sonhar*. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/a-arte-de-fingir-que-se-mente>> Acesso em: 10 jun. 2012

FLÓRIA, Cristina; FERNANDES, Ricardo Muniz (Org.). *Tradição e resistência: encontro de povos indígenas*. São Paulo: Sescsp, 2008. Acompanha DVD e mapa.

GABLIK, Suzi. “O Reencantamento da Arte: Reflexões sobre os dois pós-modernismos”. In: GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Mae (Orgs). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GODET, Rita Olivieri. “Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira”. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 29, jan/jun. 2007. Disponível em: [http://www.gelbc.com.br/pdf\\_revista/2914.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2914.pdf)> Acesso em: 10 mar. 2013.

\_\_\_\_\_. “O ameríndio como personagem do outro na literatura brasileira contemporânea: Orfãos do Eldorado e Nove Noites”. *Revista brasileira de literatura comparada*, v. 15. 2009. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2009/15>> Acesso em: 10 mar. 2013.

\_\_\_\_\_. “Traumas e travessias: a alteridade ameríndia e as fronteiras simbólicas da nação”. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 40, ago/dez. 2012 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182012000200005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000200005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 10 mar. 2013.

GONÇALVES, Marco Antonio. *Acre : história e etnologia*. Rio de Janeiro (RJ): Núcleo de Etnologia Indígena, 1991.

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2011.

HOMERO. *Odisseia*. Introdução e notas de Méderic Dufour e Jean Raison; tradução de Antônio Pinto de Carvalho; São Paulo: Abril Cultural, 1981.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1991.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia Das Letras, 2012.

KAXINAWA, Profesores. *Shenipabu Miyui: História dos antigos*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica [Kaxinawa, Acre]*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

\_\_\_\_\_. *Kaxinawa*. Instituto Socioambiental - Povos Indígenas no Brasil, 2004. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kaxinawa/print>> Acesso em: 24 set. 2012

\_\_\_\_\_. O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, abr. 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132002000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 14 ago. 2011.

LAGROU, Elsje; BELAUNDE, Luisa Elvira. Do mito grego ao mito ameríndio: uma entrevista sobre Lévi-Strauss com Eduardo Viveiros de Castro. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 01, n. 02, jan. 2012. Disponível em: <[http://revistappgsa.ifcs.ufrj.br/pdfs/ano1v2\\_artigo\\_elsje-lagrou-luisa-belaunde.pdf](http://revistappgsa.ifcs.ufrj.br/pdfs/ano1v2_artigo_elsje-lagrou-luisa-belaunde.pdf)>. Acesso em: 15 fev. 2013.

LEAL, Carolina. *Ana Miranda recria linguagem em novo romance*. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/08/21/ana-miranda-recria-linguagem-em-novo-romance/>> Acesso em: 10 jun. 2012

LEVI-STRAUSS, Claude. “A ciência do concreto”. In: *O pensamento selvagem*. 7. ed. São Paulo: Papirus, 2007. p. 15 – 49.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. “Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia”. *O eixo e a roda*: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte: UFMG, vol. 21, n. 2, p. 179 – 202, jul. dez. 2012. Acesso em: 10 mar. 2013.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2004.

MACIEL, Nahima. *Ana Miranda fala sobre o seu recém-lançado Yuxin – Alma*. Disponível em: <[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/08/30/interna\\_diversao\\_arte,138730/index.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/08/30/interna_diversao_arte,138730/index.shtml)> Acesso em: 10 jun. 2012

MAIA, Dedê. *Kene: A Arte dos Huni Kuin*. Rio de Janeiro: CNFCP, 1999.

MAIA, Maria. *YUXIN - a alma, as mãos bravas e mansas de Ana Miranda*. Disponível em: <[http://mariamaia.zip.net/arch2009-12-13\\_2009-12-19.html](http://mariamaia.zip.net/arch2009-12-13_2009-12-19.html)> Acesso em: 10 jun. 2012

MEDEIROS, Sergio. “Ainda não se lê em Xavante”. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. *Leitura e experiência: teoria, crítica, relato*. 1 ed São Paulo: Annablume, Juiz De Fora: UFJF, 2008. p. 75 – 89.

\_\_\_\_\_. “O épico animal: felinos e insetos”. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte: UFMG, vol.21, n. 3 p. 75 – 82, set. dez. 2011. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Aletria%2021/21,3/06-Sergio%20Medeiros.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2021/21,3/06-Sergio%20Medeiros.pdf)> Acesso em: 20 maio 2012

\_\_\_\_\_. “Todas as faces da onça”. In: DUNDES, Alan. *Morfologia estrutural no conto folclórico*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 319 – 331.

MIRANDA, Ana. *A última quimera: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Amrik: romance*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Boca do inferno: romance*. Belo Horizonte: Claro Enigma, 2008.

\_\_\_\_\_. *Desmundo*. 4. reimpr. 2001. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Yuxin: alma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MIRANDA, Marlui. Ato 1 - O tempo mítico (anima): Visão. In: GRUPO ANIMA - MÚSICA DE CÂMARA BRASILEIRA. *Donzela guerreira*. São Paulo: Sescsp, 2009. p. 43-44.

MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro, Record, 2009.



\_\_\_\_\_. *Yuxin – resenha*. Disponível em: <http://www.diplomatique.org.br/resenhas.php?edicao=28> Acesso em: 10 jun. 2012

PASSOS, José Luiz. “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

RABATÉ, Jean-Michel. “O estranhamento de uma língua: os estilos do Modernismo”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 887 – 918

RESENDE, Beatriz. *Letra para a melodia da selva*. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,letra-para-a-melodia-da-selva,433936,0.htm> Acesso em: 10 jun. 2012

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

\_\_\_\_\_. “Meu tio o Iauaretê”. In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 15ª reimpressão (2006). São Paulo: Cultrix, 1976.

ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (Direis) Puxar Conversa!*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Rocco, 2000.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. “Etnicidades-em-relação”. In: *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 313-353.

\_\_\_\_\_. “Formações do discurso colonialista”. In: *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 89-139.

SILVEIRA, Gomes. *A voz de Yarina*. Disponível em: <<http://www.meujornal.com.br/panini/jornal/materias/integra.aspx?id=991673>> Acesso em: 10 jun. 2012

STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. 2. ed. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. In: *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 181-264.

\_\_\_\_\_. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. In: *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 345-399.

\_\_\_\_\_. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

TERRA, Salomão. *Yuxin, um livro celebração à cultura indígena*. Disponível em: <<http://www.pop4.com.br/28-yuxin-um-livro-celebracao-a-cultura-indigena.html>> Acesso em: 10 jun. 2012

WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª ed. 7ª reimpressão (2009) São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZOCCOLI, Ubirajara Salles. Sobre a experiência do sagrado. In: BRASIL, Claudinho. *A modernização da música primitiva*. Curitiba: Gramofone, 2007. p. 33-48.

#### **\*Recursos audiovisuais consultados**

NOBRE, Hélio. *Galeria de fotos – Kaxinawa*. Disponível em: <<http://helionobre.photoshelter.com/gallery/Kaxinawa-Huni-Kuin/G0000ChWZ.jbBVt8>> Acesso em: 17 abr. 2013

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Como era gostoso o meu francês*. (filme)

Documentário: *O espírito da floresta*  
<http://www.youtube.com/watch?v=zRlBRpoi0cQ>

Filme *Kene Yuxi - As voltas do Kene*, Direção Zezinho Yube, 2010. Disponível em: < <http://lugardoreal.com/video/kene-yuxi--as-voltas-do-kene/>>

MIRANDA, Ana. *Yuxin : alma*. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2009. 1CD-ROM